ممدوح عدوان

2.2.2019

دفاعاً عن الجنون

مقدمات



الطبعة الثامنة

ممدوح عدوان

دفاعاً عن الجنون

مقدمات

دفاعاً عن الجنون



دفاعاً عن الجنون

مقدمات

تأليف: ممدوح عدوان

لوحة الغلاف: آزاد حمي

تصميم الغلاف: باسم صباغ

ISBN: 4 - 0 - 9119 - 9933 - 978

الطبعة الثامنة: 2018

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - ص ب: / 9838/

هاتف-فاكس: / 6133856/ 11 00963

جوال: 00971557195187

البريد الإلكتروني: addar@mamdouhadwan.net

الموقع الإلكتروني: addar.mamdouhadwan.net

twitter.com /AdwanPH fb.com /Adwan.Publishing.House

المحتويات

طوبى

طوبى للبطن الرافض حملاً كي لا يبقر

طوبى للعاقر لم تنجب طفلاً يذبح فوق الركبه

طوبى للثدي الناضب لم يرضع طفلاً

يغتصب الأخوة كي يفخر

طوبى للميت في سنوات الجوع

فلم يقتله أخ مغلول الرقبة

.. ولنا طوبى

ولمن أتقن أن يتوازن في المشي

وكان العالم مقلوبا

ممدوح عدوان

ينبغي أن أفترض أن خطابي هذا لا يؤمن لي طول البقاء. وأنني إذ أتكلم لا أتحاشى موتي وإنما أؤسسه.

ميشيل فوكو

تقديم المقدمات

ما الذي يربط بين هذه المقالات؟!

هناك إجابة أولية ساذجة تقول إن الرابط بينها هو أنني كتبتها: أي أنها صدرت عن كاتب واحد.

وبشيء من الهدوء والتأمل لا تبدو هذه الإجابة ساذجة. إنها فعلاً تحاول أن ترسم ملامح شخص ما (هو أنا بالطبع) ولكن هذا الشخص لا يتأمل نفسه في المرآة بل يستسلم لتداعياته وهو يرى، ويعيش، ما يجري حوله.

بشكل ما يمكن أن تعطي هذه المقالات صورة عن وضع المثقف في هذه الحقبة من الزمان وعلى هذه البقعة من الأرض في الوقت الذي تعكس فيه آراءه بمشكلات أو طروحات وأحداث وأشخاص.

الآراء التي تتضمنها هذه المقالات لم تأتِ من التأمل بل أتت من المعايشة والتجربة في الواقع، وكان هذا الواقع مشحوناً ومليئاً بالمرارة والقلق والهواجس. وكان هذا القلق يفرض نفسه فنياً مثلما يفرض نفسه فكرياً.

إن في الإمكان العثور، في هذه المقالات، على إجابة عن سؤال أرى أنه مثير للاهتمام بمقدار ما يمكن أن يبدو طريفاً:

كيف ترى نظرة الإنسان المهدّد إلى الثقافة والفنون والحياة؟! أية إضافة إلى رصيدنا العصبي يمكن أن تشكلها وثيقة فنية تركها هندي أحمر حين أحس بوادر الانهيار العام... والإبادة؟!

ولمَ لا يكون الهندي أسمر؟!

الهندي الأسمر يحسّ أنه مهدد. وكلمة «مهدد» لم تأتِ من العناوين السياسية لحياتنا السطحية بل هي نابعة من أعصاب خائفة أو متوترة.

فأنا خائف فعلاً وأنا أحس فعلاً، أنني مهدد كأي هندي أسمر، وابتداء بالخوف من الحرب النووية (التي يدفعني المنطق إلى الادعاء بالخوف منها والعيش تحت كابوسها - فأنا، في الحقيقة، لم أحس إحساساً فعلياً بخطرها)، مروراً بالخوف من الخطر الصهيوني، الذي ليس لدي أدنى شك في أنه يستهدف أرضي ووجودي ومستقبلي، والذي يفرض علي المجابهة أو التهيؤ للإبادة أو الحل الوسط: تهيئة النفس لقبول حالة الغيتو والإنسان من الدرجة الثانية، وانتهاء بخوفي من القمع والكبت والاستغلال والتشوه الثقافي... كان هذا الخوف يملأ ثنايا حياتي الشخصية والفنية.

ولكن الخوف قد يكابر على نفس ليظهر تحدياً مثلما يصارح نفسه ليظهر اعترافاً راعش الصوت.

لقد سئلت أكثر من مرة عن سبب إلحاحي في الشعر، على الموضوعات السياسية والوطنية. وكانت إجابتي الصادقة هي أنني لم

أكتب عن السياسة والوطن بل كنت أكتب عن نفسي. وبالتدقيق أكثر يتبين لي أن ذلك كله كان نوعاً من الدفاع عن النفس.

وفي هذه المقالات أيضاً لا أتحدث عن الهجمة الإسرائيلية على لبنان أو عن لؤي كيالي والفن المسرحي ولا أحاول أن أنظّر للشعر والفنون. إن القارئ يستطيع أن يجد كتّاباً يفيدونه أكثر مما أفيده في هذا الخصوص. لكني، هنا أتحدث عن رؤيتي لهذه المسائل وأنا مشحون بالتوتر والخوف ومصمم في الوقت ذاته، على الحياة.

وليست مقدماتي لكتب الآخرين محاولة لتزكيتهم أمام القارئ فما من أحد يستطيع أن يزكي كاتباً إلا القارئ نفسه. لكنها كانت بالنسبة إلي، فرصة لقول ما لدي حول مسألة لم أتطرق إليها في كتاباتي الأخرى أو أنني تطرقت إليها ولكن بشكل لم يوضح الموقف الفعلي منها.

وسيلاحظ القارئ أنها مكتوبة بانفعال الشاعر أكثر مما هي مكتوبة بعقلانية الباحث.

لقد كان من الممكن أن أكتب تبريرات لبغض الآراء التي أوردتها في هذا المقال أو ذاك لكنني لم أفعل، فأنا متصف بالتعجل الذي يمنعني من التركيز. ولدي آراء كثيرة. وأنا مستعجل لقولها. أخاف أن يفوت أوانها أو أن تزحمها آراء أخرى فأنساها. لذا وجدت أن محاولة التوقف لتبرير رأي من هذه الآراء، أو حتى لتوثيقه، ستضيع على فرصة أن أقول رأياً آخر بعده. وأنا، كما قلت، على عجلة من أمري. الحياة مزدحمة والهاوية قريبة. لا بد من أن أكمل صرختي.

هذا ما يجعل هذه الكتابات في منطقة وسطى بين الصحافة

والشعر: أي بين الرأي والانفعال، بمعنى آخر هي آراء مطروحة بعصبية وغير صالحة للنقاش. تقبل كما هي أو ترفض كما هي... تماماً كما يتم التعامل مع القصيدة.

ممدوح عدوان

احتفالاً بالجنون

*** هذه مقدمة لكتاب عن الفنان لؤي كيالي،
لصلاح الدين محمد عن دار ابن رشد.**

قال سانشو لدون كيشوت وهو على فراش الموت:
«إن أكبر جنون يمكن أن يرتكبه الإنسان هو أن يدع نفسه يموت دون أن يقتله أحد ودون أن يجهز عليه شيء من الحزن».

نحن أمة خالية من المجانين الحقيقيين. وهذا أكبر عيوبنا. كل منا يريد أن يظهر قوياً وعاقلاً وحكيماً ومتفهماً. يدخل الجميع حالة من الافتعال والبلادة وانعدام الحس تحت تلك الأقنعة فيتحول الجميع إلى نسخ متشابهة مكرورة... ومملة.

نحن في حاجة إلى الجرأة على الجنون والجرأة على الاعتراف بالجنون. صار علينا أن نكف عن اعتبار الجنون عيباً واعتبار المجنون عاهة اجتماعية.

في حياتنا شيء يجنن. وحين لا يجن أحد فهذا يعني أن أحاسيسنا متبلدة وأن فجائعنا لا تهزنا. فالجنون عند بعض منا دلالة صحية على شعب معافى لا يتحمل إهانة، ودلالة على أن الأصحاء لم يحتفظوا بعقولهم لأنهم لا يحسون بل احتفظوا بعقولهم لأنهم يعملون، أو لأنهم سوف يعملون، على غسل الإهانة.

نحن في حاجة إلى الجنون لكشف زيف التعقل والجبن واللامبالاة، فالجميع راضخون: ينفعلون بالمقاييس المتاحة، ويفرحون بالمقاييس المتاحة، يضحكون بالمقاييس المتاحة، ويبكون ويغضبون بالمقاييس المتاحة، ولذلك ينهزمون، بالمقاييس كلها، ولا ينتصرون أبداً.

بغتة يجن شخص، يخرج عن هذا المألوف الخانق فيفضح حجم إذعاننا وقبولنا وتثلم أحاسيسنا، يظهر لنا كم هو عالم مرفوض ومقيت وخانق، وكم هو عالم لا معقول ولا مقبول. كم هو مفجع ومبكٍ وكم نحن خائفون وخانعون وقابلون!

جنون كهذا شبيه بصرخة الطفل في أسطورة الملك العاري، أمر الملك العاري أن يروه مرتدياً ثيابه فرأوه. وأمر أن يبدوا آراءهم في ثيابه فامتدحوها وأطنبوا وحين خرج إلى جماهيره فاجأه صراخ طفل لم يدجن بعد: «لكنه عارٍ... عارٍ تماماً».

لو كان هذا الطفل أكبر قليلاً لاتّهم بالجنون. ولكن لأن فيه تلك البراءة الواضحة العفوية الصارخة كانت صرخته فاضحة للملك وللحاشية وللمتملقين وللخائفين.

صرخة الطفل. مثل جنون الفنان، تفضح كم الناس منافقون

ومراؤون وخائفون إلى درجة تجاهل حقيقة يومية بسيطة يستطيع الطفل أن يشير بإصبعه إليها ويعلن عنها. فهو يرى الحياة على حقيقتها دون رتوش ودون تلوين بالمطامع ودون مكياج بالتبريرات. وفي أعماق كل فنان طفل صادق بهذا المقدار، طفل لا يحتمل ما تعودنا على احتماله، طفل يبكي حين يتأمل ويصرخ حين يجوع ويغضب حين يهان ويجن حين يجبر على أن يحيا حياة الحيوان.

وأنا أريد أن أكتب عن لؤي كيالي لأنني أريد أن أحتفل بالعثور على مجنون حقيقي، إنسان كانت لديه الجرأة على إعلان جنونه دون أن يهتم للآخرين الذين انشغلوا بالتغطية على هذا الجنون وكأنه قد كشف عوراتهم ومخازيهم، فاختيرت لحالته أوصاف لبقة مثل «أزمة عصبية» و«انهيار عصبي» و«تعب أعصاب».

ويزداد الضغط باتجاه استخدام مثل هذه التعابير اللبقة بعد موت لؤي بدعوى احترام الميت وحرمة الموتى. ولكن من المهين للحياة ألا نرى الجمال إلا في الموتى، وألا نقدر الناس إلا بعد موتهم وألا نجرؤ على رؤية من يموتون مثلما كانوا في حياتهم فعلاً.

وإنه لمن المخزي أن نمنح الموتى قيمة أكبر مما كنا نمنحهم في حياتهم. وخاصة حين يكون الميت فناناً، فالفنان ليس ملكاً لحساسيات الأهل والأصدقاء بل هو ملكنا جميعاً وقيمة في حياتنا جميعاً. ومن حقنا ألا نسمح أن يقوم شيء في حياتنا على وهم أو خطأ.

لؤي كان مجنوناً طوال سبعة أعوام: من عام 1967 حتى عام 1973، يجب ألا نخفي هذه الحقيقة من حياته، بل يجب أن نعلن عنها ونشير

إليها باعتزاز. يجب أن نقول إن لؤي كيالي من بقايا المستحاثات البشرية التي ما يزال لديها أعصاب وحساسية وكرامة. وأن هذه الميزات هي التي جعلته غير قادر على التواؤم مع عالمنا اللامعقول فجن وأربكنا.

إن ما يبدو في ظاهره حباً للؤي ومجاملة له هو كره للؤي ونيل منه بالتعتيم على امتيازه العظيم ومجاملة لأنفسنا. فهناك دائماً أناس تريد أن تكرههم لأن حساسيتهم تسبقك ولأن انفجاراتهم تدين هدوءك وتفهمك وعقلانيتك.

وأنا لا أكتب الآن سيرة بطل يستطيع أن يصمد. ولا عن رجل سياسة يستطيع أن يلف ويدور ويبرر. إنني أكتب عن فنان. أي أنني أكتب عمن له الحق أن يكون ضعيفاً إذا كان ضعيفاً، وعمن له الحق أن يوصله ضعفه إلى الجنون.

دعونا نعترف الآن بأبسط الحقوق الطبيعية: أعني حق الفنان أن يكون إنساناً طبيعياً وألا يكون مدجناً ومألوفاً. وهنا لا أطالب باعتباره خارقاً لكنني أطالب بحقه في أن يبكي ألماً حين يحجب الناس دموعهم ويعتبرون حجبها قوة، وحقه في أن يسكر حين يشرب وأن يجن حين يختل التوازن القائم بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي.

لؤي كيالي نموذج يحتوي على كل المواصفات التي تستطيع أن تهاجمها، لكنه يحتوي أيضاً على كل المواصفات التي تحب أن تدافع عنها، ولعل ما يدفعني إلى الكتابة عنه هو أن الكتابة فرصة للدفاع عن البدهيات المغيبة عن حياتنا.

هذا الرجل لم يتقولب فناناً ولم يتقولب سياسياً أو بوهيمياً أو ثورياً. احتفظ بكونه إنساناً، وحين مر في تلك المراحل كلها مر بها كإنسان

وعاد منها كإنسان، ولأنه إنسان فقد عاد منها بندوب وكدمات. عاد منها مثلوماً ومجروحاً ومضرجاً وممرغاً مثلما هو الإنسان العربي الآن، مع فارق أن لؤي لم يضع مكياجاً على ندوبه. ارتكب مجموعة من الأخطاء والحماقات المضحكة ولكنها كانت دلالة على أنه إنسان لا يريد أن يكون خارقاً إلا في قدرته على الاحتفاظ بحقه في الجنون حين ينهار العالم من حوله بهذا المقدار ويسود الكذب من حوله بهذا المقدار.

وما يهمنا في جنون لؤي أنه ليس صرعة فنية. أي أن لؤي لم يكن مجنوناً في إبداعه، كما كنا نتمنى، بل كان مجنوناً في حياته فقط.

لو أن جنون لؤي انعكس في إبداعه لقدم في لوحاته صورة عن عالمنا المهين واللامعقول أو إدانة لهذا العالم أو بصقة عليه.

لكن لؤي لم يكن قادراً على فعل ذلك، لأن الذي يفعل ذلك يكون قوياً قادراً على الرؤية والتعبير عنها، وقادراً على إبقاء الخيط بينه وبين الناس ليجرحهم ويثير اهتمامهم، ولهذا كان لؤي ذلك المجنون الخاص المنهك، ولم يكن له ذلك الجنون الممتع الذي يتوجه إلى إثارة اهتمام الآخرين. ذلك أن أكثر أنواع الجنون شيوعاً، كما يقول مارك توين، هو الاستمتاع بإثارة اهتمام الآخرين.

جنون لؤي كان كما كان يصفه طبيبه الدكتور عبد الخالق سلطان «مرض النفاس الدوري»، وحين يذكر الدكتور العوامل المهيجة يعدد العوامل النفسية والاجتماعية والأسرية (ولا يذكر السياسية).

لم يستطع لؤي أن يقدم فناً مجنوناً، ربما لأن اضطرام عالمه الداخلي كان أشد عصفاً وعنفاً من أن يجد بديله الموضوعي في

لوحة. لقد اعتكر عالمه الداخلي واضطرب قبل جنونه. منذ أن انتقل ذلك الانتقال الفجائي من عالم الدعة والترف والمجد إلى عالم البؤساء والقضايا الملحة وحاول أن يعيش هذا العالم ويكشفه وينفعل به ويعبر عنه.

أهم حدث في حياة لؤي كيالي ما كان يتهامس به الوسط الثقافي في أواسط الستينيات منه أنه «انتقل من رسم كلب زوجة السفير إلى رسم الفقراء»، وأنا لا أعرف أنه رسم كلاب زوجات السفراء لكنني أعرف أنه رسم الزوجات فعلاً.

كان لؤي إنساناً سعيداً. شاب جميل ناعم له علاقات ممتازة مع أوساط مريحة وغنية وهو فنان ذو شهرة ولوحاته تباع بأسعار عالية.

وفي أواسط الستينيات ظهرت موجة إعلامية ثقافية، كانعكاس لوضع سياسي، تؤكد على الفكر التقدمي وعلى الاشتراكية والصراع الطبقي والكادحين والفقراء والالتزام بالجماهير.

وبدأت هذه الموجة تنال من لؤي وتطرح عليه أسئلة محرجة، ومن خلال الاحتكاك والمماحكة بدأ يتنبه إلى واقع غير الواقع الذي كان يعرفه والذي تعود أن يتعامل معه بفنه. حاول أن يكتشف الواقع الذي أرهقوه بالحديث عنه. اكتشف فقراء، وجائعين، اكتشف صيادين وحصادين وأطفالاً مشردين، واكتشف قضايا يموت الناس من أجلها وهي تستحق ذلك. واكتشف عذابات يعيشها الناس، اكتشف حياة لا تليق بالبشر وافترض لو أنه اضطر إلى العيش فيها لما قبل. أي عالم هذا؟ وكيف يمكن احتماله وكيف تتم مقاومته؟! وكيف يتواءم الناس

أربعاً وعشرين ساعة مع حياة كهذه؟! لا شك في أن الثقل كبير ولكن هؤلاء جبابرة لكي يستطيعوا احتمال هذا كله. وكانت النتيجة معرض «في سبيل القضية» في أيار 1967.

قال لؤي عن معرضه هذا بأنه «تجربة مر بها من أجل اكتشاف القضية» ولابد أن التجربة كانت مفزعة وكابوسية. وقد انعكس هذا في معرضه المذكور. فقدمت لوحاته أناساً مذعورين من هذا الوضع لكنه قدمهم أجلافاً وغلاظاً وأقوياء ذوي ملامح قاسية وأطراف ضخمة، يحملون أعباء داخلية مضنية وخارجية مرهقة، يسحقهم هذا الواقع ولكنه لا يخضعهم.

لم يكن يستطيع أن يفعل غير ذلك أمام رغبته في الانتماء إلى هؤلاء الناس وأمام ذعره مما اكتشفه في حياتهم فأسقط ذعره عليهم.

وكان لؤي وهو ينتقل هذا الانتقال النوعي يحس أنه يضحي. لقد قدم تنازلاً مهماً وخطيراً، تنازل عن جمهوره السابق ونماذجه السابقة وسمعته السابقة ومرابحه السابقة، فكان لا بد من أن يفقد راحته الداخلية السابقة وانسجامه مع عالمه السابق، وكتعويض كان يتجه بفرح وحماس إلى اكتشافه الجديد.

ولكن معرض لؤي هذا ووجه بعاصفة من النقد الشخصي والفني. وكان لؤي يستطيع أن يقاوم صدمة كهذه. وحتى حين لم يشترِ الجمهور أية لوحة من المعرض كان يستطيع أن يفهم أن هذا الجمهور الذي اختار أن يتوجه إليه بفنه لا يستطيع أن يشتري لوحات فنية أو لم يتعود أن يشتري لأنه لا يهتم بذلك.

لقد خلع لؤي عنه جمهوره وكان من حقه أن يتوجه بثقة وعناد

إلى جمهوره الجديد على الرغم من الحوارات المضنية التي حاصرته متهمة بأنه يتراجع في الشكل والصياغة لصالح المضامين الجديدة التي طرحها.

وإلى جانب هذه الحوارات كانت تأتي حوارات أكثر إرهاقاً، حوارات تحمل العنوان الفني لكنها في حقيقتها حوارات سياسية.

التوجه، الذي كان سائداً في ذلك الحين، نحو الالتزام، قدم في الحياة الثقافية جدانوفيين مازالوا وأشباههم حتى الآن يحاولون ممارسة طغيانهم - يطرحون أسئلة خانقة تطالب الفنان بأن يقدم في إنتاجه تعويضاً عن كل ما يفتقده الناس في واقعهم ويعوضهم عن الجيش ووزارة الاقتصاد والتربية والصحة والتنظيم الثوري والتنظير الإيديولوجي، إضافة إلى عبء الغباء الذي لا يعرف كيف يحاور الفن بل يعرف كيف يقوم باستجواب أمني قمعي في زنزانات نقدية.

وكان لؤي، الذي لم ينضج في اتجاهه الجديد بعد، يحاول، يائساً، أن يقدم الإجابات تلو الإجابات، إلا أنها كانت إجابات مورطة، من الناحية النظرية، ومسيئة لجهده هو مثل قوله: إنني أرسم الفقراء في لوحات يشتريها الأغنياء وهكذا أدخل الفقراء إلى بيوت الأغنياء. أو قوله في شرح لوحته «ثم ماذا!» إن الرجل في وسط اللوحة يميل رأسه لأنه يحمل عقدة ذنب نابعة من ندامته على بيع أرضه.

هذه الإجابات كانت ورطات ساذجة لا بد من أن يقع فيها واحد مثل لؤي يواجه نقداً من نوع: هذا الطفل لا تحمل عيناه تباشير الثورة. أو: إن تصوير الشعب المناضل بهذه الصورة المفزعة المرعبة خروج عن واقع المناضل، الواقع المتفائل في مادته وصورته. كان على الفنان

أن يظهر هذه اللوحات المعبرة بشكل متفائل يتماشى مع ما نريده من التفاؤل ومستقبل الثائر العربي.

ولقد واكبت هذه الحملة النقدية الغاشمة لؤي كيالي طوال حياته فيما بعد، وصنعت حوله جحيماً من الاتهامات والانتقادات والتساؤلات. وحتى في معرضه الأخير - قبل موته - واجه عاصفة مشابهة لخصها الدكتور سلمان قطايا على النحو التالي:

أما الضجة فهي سوء تفاهم يقع فيه كثير من الفنانين، لؤي يعجز عن التفوق فيها. ومن هنا انطلقت الشرارة: لؤي يؤكد أن لوحاته تدافع عن القضية، ولكن خلال المناقشة ظهر للقضية عنده مفهوم خاص جداً بل وباهت. وأصر المناقشون على البحث في لوحاته عن هذه القضية كما أصروا على عدم وجودها.

لنا أن نتصور هذا الإنسان - الذي اعترفنا بحقه في أن يكون ضعيفاً - وهو يواجه هذا كله في أول معرض له في اتجاهه الجديد. وخاصة أنه كان يحس أنه «يناضل» فعلاً عبر لوحاته. وأنه كان قبل ذلك مقصراً، وأن الآخرين ربما سددوا له خطاه أو أن الآخرين متآمرون يقفون ضد الشعب.

ولم يكن من الممكن للؤي أن يتماسك أكثر من ذلك. لؤي اكتشف الشعب لكنه لم يكن مؤمناً به الإيمان الكافي. ولقد كان اكتشافه للشعب مرتبطاً باكتشافه للنظم السياسية وطروحاتها المتفائلة. وحين هزمت هذه الأنظمة هزم لؤي من الداخل وأحس بنفسه عارياً.

إن هزيمة حزيران لم تنتهِ حتى الآن. وقدرتها على دفعنا إلى الجنون

تتزايد كلما أمعن العرب الذي مرغتهم في تناسيها وتغليفها بسلوفانات الانتصارات الكاذبة والثورات الوهمية.

من لم يعش أيام حزيران وما تلاها لا يستطيع أن يفهم لماذا نقول إنه من المبرر أن يجن بعض الناس أو إن من الواجب أن يجنوا، وبالتالي لا يمكن أن يفهم ماذا حدث للؤي.

لم تكن الهزيمة مفجعة لأنها هزيمة جيوش وحكومات، بل كانت مفجعة بدلالتها على حجم العجز في حياتنا والغبن اللاحق بنا، ولم يكن ما يدفع إلى الجنون حجم الخسارة بل أسلوب المعالجة: القفز فوق الهزيمة ومنع التحدث عنها وإهمالها وتجاهلها.

لم يكن أحد يتصور أن من الممكن تحطيم ثلاثة جيوش (المصري والسوري والأردني) مع المساهمات العربية الشكلية - والإعلامية - الأخرى في ستة أيام، بل وفي ست ساعات بمعنى إنهاء الفعالية العسكرية. وأن من الممكن أن نخسر أرضاً بحجم سيناء والضفة الغربية ومحافظة القنيطرة في زمن أقل من الزمن اللازم لانسحابنا منها أو لمرور العدو من أقصاها إلى أقصاها (وحتى دون حرب).

ومع ذلك، أو الأنكى من ذلك، كان المواطن العربي الذي هزم دون أن يحارب، والذي خيضت الحرب باسمه وحمل أعباء الهزيمة، مقموعاً إلى درجة أن الحكومات كانت قادرة على منعه من الكلام عن هذه الهزيمة. إن ذكر القنيطرة أو الهزيمة أو القول: أنني متألم للهزيمة، كان يعد بطولة استثنائية شبيهة برشق القصر الجمهوري بالحجارة.

كيف يمكن إخفاء هذا الفيل - الهزيمة - في هذا الكيس الرقيق؟

بالمزيد من التجاهل والتجهيل والقمع، وبالمزيد من الكذب والأقنعة النظرية. كيف يمكن أن نمنع الدمعة؟ بإطلاق النار - أو التهمة - عليها؟ كيف يمكن أن تسجن النهدة؟ بتهديدها بمدفع الدبابة، ذاتها التي لم تحارب العدو، رغم شهدائك وأرضك المسلوبة وكرامتك المداسة؟ صدق أنك لم تهزم. وصدق، أكثر من ذلك، أن الأمور على أحسن ما يرام وأنك منتصر وأنك تستطيع أن تتحدث عن القدس (ولكن ليس عن القنيطرة) وأن عليك قبول الكلام ذاته والشعارات ذاتها والأشخاص أنفسهم كأن شيئاً لم يقع، وكأن ما حدث لم يكن إلا زخة مطر من غيمة عابرة بللتك قليلاً، وها أنت قد جففت هذا البلل.

إن تذكر تفاصيل تلك الأيام يؤكد أن العالم من حولنا كان قد تحول إلى مستشفى للمجانين تقوم بينهم علاقات لا معقولة ولم تنزل في قاموس المستشفى. كان العاقل الوحيد، تقريباً، لؤي كيالي، ولذلك اعتبر المجنون الوحيد.

كانت الحياة لا تطاق. والذين كانوا يحسون بها على هذا النحو انقسموا إلى قسمين: قسم يرى أنها ليست حياة، وبالتالي فهي قد استوت بالموت، ولا شك في أن إحساساً كهذا قد ساعد على نمو العمل الفدائي ورفع وتيرة عملياته، وقسم آخر بقي في الحياة الأخرى ليواجه لا معقوليتها، فكان لا بد أن تكون إجابته عليها لا معقولة، أي بلا عقول.

كان لؤي قد دعا نفسه، أو دعي واستجاب، إلى التحديق في الواقع ففعل، واكتشف ووقف عند اكتشافه.

وحين تمت اللعبة الانقلابية في الحياة كخداع للذات عن مواجهة الهزيمة كان لؤي ما يزال واقفاً عند الطرف الآخر، فبقي وحيداً وظل يعيش (كما يرى).

انهار لؤي، وانهار توازنه وانهار ارتباطه بكل شيء كما انهار إيمانه بكل شيء وكطفل يغضب من أمه أو من أخيه فيحطم ألعابه، عاد لؤي إلى بيته زعلاناً من وطنه فأتلف لوحات معرضه كاملة.

كان لؤي يحتمل كل شيء لفرحه باكتشافه الجديد ولثقته بالانتصار. بصبر وجلد كان يخوض تلك المماحكات الكلامية وكان يصمد أمام الاتهامات، ولكن كل شيء تبدى له فيما بعد سراباً.

كان لؤي قبل تورطه في القضية يعيش حياة هادئة مجانية وسهلة. ثم تسرب إليه القلق الوطني وقبل أن يتمكن من التواؤم معه، وحين كان ما يزال في مرحلة «التجربة من أجل اكتشاف القضية» وقعت الهزيمة.

الهزيمة الآن كلمة سهلة. ولكنها في ذلك الحين كانت انهيار بنيان هائل من الثقة بالنفس والإيمان بالمستقبل والاطمئنان إلى الذات والغرور الوطني والاستهتار بالخصم وتصديق القيادات السياسية.

كان في إمكان لؤي أن يمسك بتلابيب نقاده الجدانوفيين ويصرخ في وجوههم، أهذا هو المستقبل الذي كنتم تعدونني به وتطالبونني باستشرافه؟! وحتى حين غرق الجو العربي بالكلام. وبالكلام المعبر عن القرف من الكلام، وبالقفز فوق الهزيمة للتشبث بإشراق المستقبل النظري، كان يمكن للؤي ونحن معه - أن يقول - الآن وفي ذلك الحين: «أيها السادة الذين طالبتموني قبل أربعة عشر عاماً بأن أكون

متماشياً مع الواقع المتفائل، وحين طالبتم أن تكون لوحاتي متفائلة ومتماشية مع ما تريدونه من التفاؤل ومستقبل الثائر العربي، شرفوا الآن ودلوني على ملامح هذا المستقبل الذي كنتم تشنقونني من أجله منذ ذلك الحين».

لا نستطيع أن نقول إن لؤي قد تنبأ بالهزيمة. والعذاب الذي يتأجج في أبطال لوحاته كان نابعاً من تقديره لإحساسهم بوضعهم أو من إحساسه هو بوضعهم. ولو أن معرض لؤي كيالي قد تأخر شهراً واحداً فقط أي لو أنه عرض بعد الهزيمة، لا قبلها، لاكتسبت تلك اللوحات أبعاداً سياسية جديدة، ولما كان في وسع أولئك النقاد الجلادين أن يتحدثوا عن التفاؤل والتشاؤم والمستقبل الثوري.

لكن ما حدث أن المعرض أقيم قبل الهزيمة ولذلك سارع لؤي إلى بيته ليتلف اللوحات معلناً يأسه من كل شيء.

وكما رأى لؤي دمار العالم أراد أن يكون دماره، لقد تحول إلى كتلة من الأعصاب العارية من جلدها. وصار أي شيء قابلاً لدفعه إلى الحد الأقصى من الغضب أو الحزن... أي شيء... خبر سياسي... كلمة عابرة... تحية من شخص ما... منبه سيارة... خطاب سياسي...

وفي أتون الهزيمة تولدت لدى كل إنسان الرغبة في إعادة النظر في تفاصيل الحياة كلها... الاجتماعية والسياسية والثقافية... وحتى الحياة الشخصية... إلى درجة أننا صرنا نطيع شارات المرور أكثر. وكان هذا دليلاً على إحساس الجميع أن الهزيمة لم يلحقها بنا العدو بل ألحقها بنا تخلفنا وضعفنا وانعدام إحساسنا بالمسؤولية والخطأ الذي تقوم عليه علاقتنا اليومية والدائمة...

في حالة كهذه إما أن ينشغل الإنسان بهذه المراجعة الشاملة، وإما أن يقف مصعوقاً أمام حجم الخطأ في الحياة. وكما أن لؤي كان قد اكتشف الواقع من قبل، كذلك اكشف الخطأ ولكن بعد أن كان هذا الخطأ قد شطره إلى نصفين. لهذا لم يعد قادراً حتى على التعبير عن رؤيته هذه بالفن بل استهلك أعصابه في المواجهة اليومية للحياة... فجن ولم يقدم فناً مجنوناً.

وبمقدار ما نستطيع أن نتحدث بهدوء عن حالة لؤي لندينه. نستطيع لو أننا نظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى، أن نرى في جنونه موقفاً يدعو إلى الاحترام، لم يكن جنون لؤي فقداناً مجانياً للتوازن العقلي بل انفجاراً مدمراً في الحساسية. وهذه الحساسية هي التي يمكن أن تديننا نحن الذين كنا نفتقدها فاستطعنا أن نتابع حياتنا بهدوء واتزان، حتى التعود، فالنسيان.

لقد جن لؤي لأنه لم يعد يطيقنا. وجن فكشف أن حياتنا تجنن وتطقق العقل.

وحين شفي لؤي في عام 1973 عاد إلينا فرآنا ما نزال على حالنا ورأى ما جاءنا فيئس حتى من الجنون ذاته، ولذلك وقع في خليط من الجنون والعافية. وبين أسلوبه القديم واكتشافاته الملتزمة، بين صخب العالم الداخلي والراحة التي صار يحن إليها وقد أرهقه التعب. لم يعد يجد ما يستحق أن يرتبط به. لكن القلق الوطني كان قد جرثم عمره فلم يعد قادراً على العودة إلى دعة أوائل الستينيات. ولما كان غير مؤهل للعمل بين الجماهير ولما كان مرهقاً من الكلامولوجيا العربية انصرف إلى حياة اللهو المريض الذي يمكن شراؤه. انصرف إلى الخمر

والكباريه والفن الرخيص المبتذل والمخدرات. وكان هذا إضراباً علنياً عن كل ما يدعي أنه جدي في الحياة المحيطة به.

ومقابل ذلك، وأمام حنينه إلى أيام تعود على نفسه فيها أن يكون فناناً، صار يرسم، ليس صدفة أنه أكثر من رسم الزهور أو أنه كرر لوحات سابقة أو أنه كان يرسم بناء على طلب الزبائن، لقد انتهى الفنان تحت رماد المعاناة. وحين كان هذا الفنان يستفيق، كان يرسم عالماً هادئاً ساكناً: زهور، قوارب، حتى أنه كان يرسم شخصيات بائسة كالصيادين والباعة المتجولين كان يقدمهم بائسين ضمن عالم صاف وهادئ، ومستسلمين لحالة كأنما لا فكاك منها. ولم يعودوا أقوياء متألمين ورافضين كما كانوا في معرضه الأول. ولا شك في أن ذروة ما تبقى في النفس من مرارات هي لوحته التي تظهر عجوزاً متسولاً وحين سئل عنها قال إنه واحد من ثوار الثورة السورية يتمدد للتسول أمام المكتبة الوطنية بحلب.

أعتقد أن لؤي كيالي بدأ فناناً ثم انتمى ولم يكمل انتماءه (وفي تلك المرحلة من الانتماء الناقص أعطى إبداعاً استثنائياً) ثم صار ثمرة طبيعية للحياة التي نعيشها. صار مجنوناً ثم يائساً، ثم ضائعاً...

في نظرة إلى موجز حياة لؤي نكتشف كم من الطاقات المشابهة تهدر في وطننا. بحسرة ومرارة نقول إن لؤي فنان كان يمكن أن يخترق الحدود والمألوف. ولكن وطننا، بسياسته وثقافته وهزائمه وركوده، دفعه إلى الجنون، وبعد أن تجاوز الجنون لم يجد إلا الخواء. فكان لا بد من أن ينتهي إلى الضياع فالإدمان فالخطأ المميت الذي حدث ذات

يوم والذي كان من الممكن أن يحدث في أي يوم آخر لأن لؤي كيالي المبدع قد مات منذ زمن.

إن حوادث العنف وحوادث السير والحروب والمشاجرات وإطلاق النار في الأفراح حوادث مليئة بالضحايا. هذا كله تعودنا عليه، أي أننا اعتدنا على أن لا تعني حياة الإنسان لنا شيئاً (بقيت مرحلة صغيرة تصبح فيها حياة كل منا لا تعنيه ذاته)، صارت حياة الإنسان رقماً يدخل في باب الطرائف والمنوعات.

ولكن حين يسقط علم من حياتنا في حوادث من هذا النوع تجدنا مدفوعين بجرأة إلى النداء: أوقفوا هذه الحوادث لأنها أفقدتنا علماً، وحين تتمكن حياتنا المخزية من أن تضيع علينا موهبة مثل لؤي وقبل عشر سنوات من موته تجرؤ على النداء: اجعلوا الحياة من حولنا معقولة لكي نظل بشراً.

مات لؤي كيالي محترقاً، وكان قد عاش محترقاً*.

تتأمل هذه الحياة الحافلة كلها وترى نهايتها فلا تجد إلا عزاءً واحداً، الفنان الذي يموت يظل له وجوده الخاص متمثلاً في لوحاته الموزعة في بيوت لم يعرفها ولم يعرف أصحابها. ويظل له حضوره في الفن الذي خدمه والحياة التي خدمها هذا الفن.

ولعل هذا الكتاب[1] يكون جزءاً من حضور لؤي المستمر بعد

---

* كان موت لؤي كيالي بأن سقطت لفافته منه وهو غائب عن الوعي فاحترق مع بيته.

(1) المقصود كتاب صلاح الدين محمد.

موته. لقد بذل صديقه الناقد - صلاح الدين محمد - جهوداً كبيرة لجمع كل التفاصيل المتعلقة بحياة لؤي وفنه. ولا بد من أن القارئ سيلحظ هذا الجهد عند قراءته الكتاب.

ولا نستطيع أن نتوقع من صلاح الدين محمد إلا كتاباً من هذا المستوى، لأننا لم نعرفه في مقالاته في الصحف عن الفن التشكيلي إلا مجدّاً وملماً بموضوعه، ما ميزه منذ مقالاته الأولى عن كثير من الكتاب الذي يتابعون الفن التشكيلي نقداً ومراجعة، بل وقدمه إلى الصف الأول بين النقاد العرب.

وحين قرأت الصيغة الأولى لهذا الكتاب سررت لأنني وجدت فيه محاولة مخلصة لرد الاعتبار إلى لؤي. وكانت لي ملاحظة قلتها لصلاح: جاهد ألا يحس القارئ بصداقتك للؤي. لأن كتابك يجب أن يحافظ على موضوعيته.

ولا أعرف إن كان صلاح قد أخذ بملاحظتي... لكني الآن أتساءل ما إذا كان يجب أن يأخذ بها.

إن الإخلاص للفن وحده لم يكن يكفي لبذل هذه الجهود التوثيقية والتفصيلية... لا بد من أن الإخلاص للصديق قد امتزج بالإخلاص للفن... فهل من الممكن ألا يظهر الأمران معاً؟ وهل يجب ألا يظهر؟!

أو ليست الصداقة هي التي جعلتني أقبل شاكراً أن أكتب تقديماً لكتاب في النقد الفني كان يجب أن يقدم له ناقد متخصص غيري؟!

في النهاية... يقف لؤي بفنه... ويقف صلاح بكتابه... ونقف جميعاً أمام القراء... والزمن...

بين الشعر والقراء

* مقدمة المجموعة الشعرية الأولى للمؤلف بعنوان (الظل الأخضر) وزارة الثقافة - دمشق 1967.

خير ما تكتبه هو ذلك الذي تكتبه وكأن أحداً لن يقرأك، ذاك الذي تكتبه باطمئنان وكأنك تعترف، كأنك تتعرى، كأنك تضع نفسك المحملة على طاولة وتشرحها وأنت مقفل على وحدتك الباب ونوافذ البيت، بلا خجل، بلا خوف، بلا حساب لأحد.

تدخل إلى البيت وكأنك تريد أن تبكي، كأنك كنت تخجل من الناس أو تخافهم، وفي البيت تتناول قلمك وتبدأ عملية التعرية والتشريح.

بعد قليل تبدأ الكتابة بحرية وعفوية، تنسى كل شيء إلا شيئاً واحداً يتدفق كالنزيف، كالتعرق، دون اعتصار و - يكاد يكون - دون أن تدري.

قد يمارس الآخرون عليك ضغطاً، وأنت في هذه الحالة، دون أن تشعر أو يشعروا، يمارسونه بحبهم، بإعجابهم، باستهزائهم، بأي موقف (تدري) أنهم يتخذونه من كتابتك.

حبهم يضغط عليك دون أن تدري، إنه يمسك بك ويسمرك عند الكلمات التي أحبوها، عند الأفكار التي يريدونها واستهزاؤهم قد يدفعك إلى تجنب أشياء كنت تريدها وتقتنع بها، أو يدفعك إلى طرح أمور لا لزوم لها إلا الرغبة المجردة في تحديهم.

مجرد إحساسك بهم، لحظة الكتابة، إحساسك بتوقع شخص ما تعرف أنه يترقبك - وليس بالضرورة يراقبك - يجعلك تتعثر، وتتلعثم وتفأفئ. كأنك تود السير بخطى لا تدري كيفيتها لأنك لا ترسم خطواتك ويشعرك أحدهم أنه يرقب قدميك، عندها لن تستطيع أن تسير سيراً طبيعياً.

الالتزام؟!

هل قلت شيئاً يتنافى والالتزام؟!

إن لم تعط في حالة كهذه أدباً ملتزماً فإنك لن تعطي التزاماً صادقاً في حياتك، وربما لن تعطي شعراً، فالالتزام ليس استجداء التصفيق. والاهتمام بالناس لا يعني كتابة قصائد التعزية. هذه ليست وظيفة الشعر. للشعر وظيفة واحدة هي: «الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم». كما يقول الشاعر فوزنيسنسكي.

والفنان المبدع هو الإنسان الصافي. وسعيه نحو النضج هو سعيه نحو هذا الصفاء، نحو أن يكون «الكل» في نفسه. إنه السعي نحو كشف

الحقيقة: حقيقة نفسه... حقيقة كونه «إنساناً» حقيقة إنسانيته، ولهذا يتساقط الكثيرون في طريق النضج، وذلك حين ينفصل التطور الشكلي عن التطور في المضمون، أو عندما تكون أفكارهم الجديدة ملصقة على حياتهم ولا تكون نابعة منها.

الفنان الحقيقي هو الذي يصل إلى نهاية المطاف، هو الذي يغوص إلى القرار، يصبح هو «الإنسان» وليس مجرد محمد أو حنا أو يوسف أو جورج، يصبح هو الجذر الحقيقي للإنسان في عالم من هذا النوع، في بيئة من هذا النوع، وضمن علاقات من هذا النوع.

جميع هذه الشروط المحيطة بالإنسان يجب أن يخترقها الفنان. أي أن الفنان ليس - في فنه - إنساناً مشروطاً. إنه قد اخترق شروطه وسبر غورها، ووصل إلى المكان الذي يستطيع منه «رؤية» كل شيء واكتشاف هذه العلاقات اكتشافاً واعياً.

وحين يرى نفسه مضطراً، على الرغم من صفائه، إلى أن يعيش ضمن هذه الشروط والعلائق التي اكتشفها تبدأ أزمته كفنان، وتتحدد غربته التي تقضي عليه بالتحدي. الشعر الحقيقي يجب أن يصدر عن هذه الأزمة وإلا كان منافقاً أو مقصراً أو كانت التجربة الشعرية مغامرة نظرية لا ارتباط لها بالحياة.

إن الفنان إذ يكتشف صفاءه، يكتشف عكر العالم، وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم، وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم: يولد الفن. ومن هنا وجب أن يكون الشعر نتاجاً ذاتياً بحتاً، وقيمة الشعر تتحدد بصفاء الذات المولدة للشعر، وبمدى مقدرتها على أن تكون «الكل»: أي التربة التي تحوي جذور الناس.

هذه الشرارة احتراق داخلي، ولا بد لهذا الاحتراق من الخروج إلى المجموع لأنه ناجم عن الاصطدام بهم، ولا بد من الخروج بقوة تحددها رغبة الفنان في أن يكون مفيداً لهذا العالم.

وحين تقف العقبات أمام الفن تحتقن الشرارة في صدر الفنان وتشكل خطراً عليه، ولذلك انتحر همنغواي وستيفان زفايخ وماياكوفسكي، ولكيلا ينتحر شيلي وبايرون وجون اوزبورن هربوا من بلادهم.

إن الفن ينبع دائماً من هذا الصدام، من الرغبة في ألا يفقد الإنسان صفاءه، ويصبح هذا الهم - الذاتي - جذراً لهموم الناس جميعاً، مهما تغيرت ظروفهم وشروطهم وأزمانهم وأمكنتهم. ولهذا تستمر قيمة المبدعين من أمثال شكسبير وكازانتزاكي والمتنبي والشريف الرضي والحطيئة. إن لديهم الشيء الذي يكمن في كل إنسان. لقد عالجوا هذا «الشيء» ضمن إطار ظروفهم ومراحلهم، لكننا ما نزال نرى ملامحنا فيهم ومهما تغيرت الأزمة من حب إلى جوع إلى البحث عن عقيدة وإلى غير ذلك...

ولهذا، أيضاً، يموت الفن المهتم بالأمور اليومية وبالمشكلات السطحية. إن الفنان الحقيقي لا يهتم للملابس المتسخة، بل يهتم للقذارة الكامنة في نقي العظام وللدماء المنتنة في الشرايين، ولا يهتم لحاجة الإنسان إلى لفافة تبغ إلا إذا رأى فيها دليلاً على حاجته إلى الخبز والجنس والحرية والوجود الحقيقي. وقدرته على هذا الاهتمام ناجمة عن قدرته على رؤية ما لا يرى بالعين المجردة، إن عينه مركبة،

ولذلك قد يرتمي الفنان في الوحل لكنه لا يفقد القدرة على رؤية عكر العالم، ولذلك بقي رامبو والحطيئة فنانين أصيلين.

والفنان يعطي لأنه لا يستطيع إلا أن يعطي، إنه لا يستطيع السكوت، وعطاء الفنان كالجرب، كلما حككته كان عليه أن تحكه أكثر ويصبح غير قادر على التوقف عن الحك، والعطاء، وحتى لو كان العطاء سابقاً لزمنه.

إن الشعر يكتب لأنه ليس بزمني. إنه قادر على خلق زمنه. والشاعر يكتبه لأنه يصبح مثل حلاق الملك الذي كان الوحيد الذي يعرف بحقيقة أذني الملك بحكم مهنته (وكانت للملك أذنان كأذني الحمار). وخاف أن يقتله الملك إن تكلم، وضاق بما يعرف، إنه لا يستطيع احتباسه في صدره، فمعرفته لا تعني شيئاً إن لم تصل للناس. لكنه يخاف القتل. فلجأ إلى شاطئ النهر. وأخذ يحفر كل يوم حفرة في رمال الشاطئ ويقول فيها: «للملك أذنان كأذني الحمار» ثم يردمها. ومرت الأيام فنبت القصب من هذه الحفر. وصار القصب، كلما مرت فيه الريح، يصيح: «للملك أذنان كأذني الحمار» فرغبة الحلاق في القول هي رغبة الشاعر في قول ما رآه من جديد، إنها الرغبة التي جعلت أرخميدس يصرخ - رغم أنه كان وحيداً - «وجدتها!».

هذه الرغبة هي التي تجعل الفنان يبحث عن الآخرين - رغم أنه ينساهم لحظة يخلو لعملية الخلق - إلا أن عملية الخلق ذاتها هي الدليل على البحث غير المباشر عنهم. وحين تختلف سمات الفنانين إنما تختلف باختلاف طرقهم في البحث عن الآخرين، وفي البحث

عن مادة مشتركة تصل الشرارة عن طريقها إليهم. لذلك كان البحث - إضافة إلى الكلمة عن التاريخ والفلوكلور والأسطورة والحوادث اليومية، لكن الفن نتاج الإنسان غير المشروط. لكنه في توجهه إلى الآخرين لا بد له من أن يمر بشروطهم. وإن كل تطور يلحق بالفن تكمن وراءه حقيقتان: البحث عن الذات الصافية والبحث عن الآخرين.

ويمتاز الفن عن غيره من الكتابات المعالجة بأن الفنان حين يخلق - وخلقه دائماً صرخة غبطة أو تحذير أو احتجاج - إنما يخلق منطلقاً من أزمة. أنه «في» الأزمة ليعانيها و«خارج» الأزمة ليطرحها في نتاجه. إن الصرخة كصرخة أولئك الذين ابتنوا قصراً كبيراً على جبل - كما كتب الشاعر الأمريكي ستفين كرين - وحين وقفوا في الوادي ليتأملوه سقط عليهم فسحقهم. وقلة فقط هم الذين استطاعوا الصراخ. وهؤلاء هم الفنانون. إن قيمة صرختك تتحدد بمقدار ما تحوي من معاناة المجموع المعرض للسحق أو لأنك ترى القصر يهوي وهم لم يروه، وبالتالي بمقدار ما تحويه صرختك من صدق في إنذارهم (وإنذار نفسك) والفارق كبير بين من يصرخ لأن ثيابه ستتسخ وبين من يصرخ لأنه يواجه الموت. إن الناس يستمرون في سماع هذه الصرخة آلاف السنوات إذا كانت تحوي في داخلها ألماً «إنسانياً» وإذا كانت دليلاً على التعلق بالحياة وعلى الرغبة في «الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم».

ولكي تحتوي صرختك على صرخاتهم كلها يجب أن تكون إيجابياً - في الحدث - ومنفصلاً عنه. فالتفاعل الإيجابي من الأمور هو عملية اكتساب حرارة، لكنه، بالمقابل عملية تقليص الرؤية. هناك

خشية دائمة من أن تتحول إلى جزء بين مجموعة الأجزاء، إلى جندي في العرض الكبير، فالمشترك في العرض غير قادر على رؤية العرض ككل، عليك أن تبعد قليلاً لئلا يجرفك التيار، على أن لا تبتعد إلى الحد الذي يفقدك البعد المقدرة على الرؤية أيضاً. أي أنك ستحاول أن تبقى في العرض وأن تبتعد عنه. كأنك تريد أن تراقب غضبك في المرآة. إن غضبك المنفعل يتلاشى مع المراقبة الواعية. وعليك أن تصفو بحيث يصبح الغضب منبثقاً من وعي. يصبح غضباً واعياً يمكنك مشاهدته في المرآة. وهذه معجزة الفن.

الرغبة في الوصول إلى الناس هي سر اهتمام الناس بالفن. كما أن الفن من خلال هذه الرغبة يحدد وظيفته غير أن الرغبة في الوصول إلى الآخرين حين تصبح تسابقاً يسقط الفن. إن البحث عن القارئ قد قاد إلى التدجيل عليه. فوقع القارئ والفنان والفن ضحايا هذا البحث.

لقد أقيم جدار بين الجيل والفنان وبين الأفكار الجديدة الجادة. هذا الجدار هو السطحية، هو تعويد القارئ على القراءة السهلة اللامسؤولة. وهذا يفسر لنا سرعة انتشار القصص الجنسية والبوليسية. ويفسر لنا أكثر تدفق أكثر من مئة ألف قصيدة حول النكبة الفلسطينية لم تستطع أن تضيف شيئاً إلى وعي الناس أو إلى تطور الفن إذا لم نقل أنها أعاقت هذا التطور. هذا النوع من النتاج كان يعتمد على الاطمئنان إلى القارئ أو التدجيل عليه أو الاستهزاء به. أو استجداء تصفيقه. بحيث استطاع هذا النوع أن يهيمن على السوق الأدبية وأن يطغى على عقول الناس.

لكن هذا «الفن»، إن صحت التسمية، قد تحول إلى وسيلة لتعطيل قدرة إنساننا العربي على التفكير والتطور.

إن القارئ لم يواجه بالحقيقة بعد. ولذلك ضاع الشعر والقارئ معاً. ولا بد من المواجهة والاحتمال. لا بد من الصبر وبذل الجهود للوصول إلى فن حقيقي من خلال قارئ حقيقي.

1967 - 9 - 17

لا بدّ من الشعر

* مقدمة المجموعة الشعرية (لا بد من التفاصيل) للمؤلف صدرت عن دار (الكلمة) 1981.

ولماذا الشعر الآن؟!

نحن نعيش في عصر الخيانات والمؤامرات والاغتيالات. نلهث عبر أربع وعشرين ساعة مزدحمة قاتلة في إطار من الزمن الممطوط المهمل الذي لا يعطي أية أهمية لحياتنا كلها. نعيش دوامات ومتاهات واستلابات. نعيش القهر والخوف والجوع. فلماذا الشعر الآن؟!

من الذي لديه الوقت للشعر؟ من الذي لديه الوقت لكتابة الشعر؟! ومن الذي لديه الوقت لتلقي الشعر؟!

***

نحن، طبعاً، لسنا مخدوعين بآلاف اليافطات الثقافية المعلقة في

شوارع الثقافة، التي تطالب، كلها، بأدب للناس (للشعب، للجماهير، للكادحين) هم ليسوا مهتمين بتثقيف الناس، هم لا يريدون أن يتعمق وعي الناس. ولا يريدون أن تكون حساسية الناس مرهفة مشحوذة لأنهم لا يريدون شعباً مساهماً ومتسائلاً. بل يريدون رعية تابعة. وبالتالي فإن يافطاتهم، تلك التي يتاجر نقادهم وإعلاميوهم وساستهم بها، لا تعني إلا المطالبة بأدب يرضي السلطات ويساعدها على إكمال انقياد الرعية، أو على الأقل يملأ الفراغات الزمانية والمكانية في الاحتفالات والأجهزة. يريدون أن يتحول الفن كله إلى رعية، أي أن يتحول إلى بوق، إلى إعلام، ويريدون أدباً لا يستفز الذين بيدهم المقدرات والسياط ولا يضطرهم إلى قراءته. فهم لا يقرأون إلا ليراقبوا. وتحت شعار المطالبة بأدب للناس يريدون، فعلاً، أدباً لا يصل إلى الناس ولا يهتم به الناس ولا يحركهم ولا يتحرك بهم. يريدون أدباً يطمئنون إلى انعدام خطره. يريدون أدباً مخصياً تماماً مثلما يريدون شعباً مخصياً.

لماذا الشعر إذاً؟!

في عالمهم هذا الذي يريدونه على مقاسهم، يصبح الشعر غير المخصي وغير المدجن شعراً مرفوضاً ومطارداً. ويصبح الشاعر مشبوهاً أكثر من الجاسوس. يصبح رأس الشعر مطلوباً لأنه لا بد من أن يشاغب.

يشاغب الشعر على الخيانة والمؤامرة والقتل، أو يشاغب على التفاهة والسطحية والشعوذة. والشعر إن لم يقل: «لا» بشكل صارخ وصاخب وجارح فإنه لا يقبل أن يقول: «نعم» حتى بقطع رأسه.

***

نفتح عيوننا منذ البدء على عالم مرتب ومحسوم. توزعت فيه الوظائف وتحددت فيه المصالح. عالم فيه لصوص ومسروقون، جلادون وضحايا، أثرياء وبؤساء، مستغِلون ومستغَلون: عالم فيه من يستفيد منه وفيه من يرزح تحته.

ولذلك فإن البشر منقسمون إلى طائفتين: طائفة تريد الإبقاء على العالم كما هو، لأنها مستفيدة من صورته هذه أو لأنها غير متضررة منها أو لأنها لا تعي حجم الضرر اللاحق بها فيه. وطائفة تريد تغيير هذا العالم وقلب موازينه وموائده وإعادة ترتيبه. والشاعر منتمٍ، حتماً، إلى إحدى الطائفتين. إما أنه طامح إلى تغيير العالم وإما أنه مساهم في تكريسه. ولا مجال للحديث المنافق عن ضرورة عدم تدخل الشعر في السياسة أو الاقتصاد أو المجتمع. فهذا الحديث ذاته يسعى إلى تكريس موقف سياسي واقتصادي واجتماعي للشعر. يريد جعله مادة تسلية وترفيه أو مادة تخدير وتثبيت للعالم على صورته القائمة.

المقولات النقدية التي تحاول التشكيك بالشعر المهتم بما يجري، أو تحاول صرف الشعر عن موضوعاته الحية إلى غواية الموضوعات «الخالدة» هي مقولات تعبر تعبيراً دقيقاً، وذكياً، عن مصالح أولئك الذين يريدون الإبقاء على العالم كما هو ومن يريدون ألا يحدث أي تغيير في العالم.

غير أن هناك تنويهاً مهماً لا بد منه. تغيير العالم ليس عملاً آنياً ومؤقتاً وقد لا يكون ممكناً الآن. والشعر ليس طفلاً يحلم أحلاماً مستحيلة. بل هو حلم البشرية بإمكانياتها الفعلية. وهذا يعني أن الشعر لا يطمح إلى تغيير العالم الآن. فهو لا يخطط للقيام بانقلاب عسكري.

والذين يريدون توريط الشعر في موقف كهذا هم أولئك الذين اعتادوا على التفكير في إحداث التغيير عن طريق الانقلابات العسكرية. الشعر يطمح إلى إحداث ثورة. وبالتالي فهو يعمل ضمن استراتيجية ثورية. الشعر هنا، أي فعاليته في المتلقي، جزء من تراكم المعرفة الذي سيؤدي إلى تغير نوعي في وعي المتلقي. وهذا يعني أن الشعر يساهم في تغيير الإنسان وتغيير نظرته للحياة لكي يتمكن هذا الإنسان من تغيير العالم.

***

أن تظل أنت. أن تقاوم غواية نيل الرضى أو راحة تجنب الصدام. ألا تضحك إلا طروباً لنكتة أو سعيداً بفرحة. أن تغضب حيث الغضب هو الإنسان.

من هنا نبدأ الحديث عن الشعر: الشاعر.

في زحمة الحياة، في التسابق المحموم نحو الغنيمة أو النجاة في خضم البحث عن منتجع صحي للحياة. هناك، من يستوقفك ليقول لك: إنك قد نسيت شيئاً ما حين غادرت مسرعاً. شيئاً كالسبحة أو القداحة أو حمالة المفاتيح. الشعر يناولك هذا الشيء الذي نسيته أو تناسيته أو تعودت إهماله: الشعر يناولك نفسك.

قد يعتبرك الشعر إنساناً وحيداً في عالم موحش ضار فيقدم لك ابتسامة الحبيبة أو كتف الصديق أو تفهم الأم. لكن الشعر قد يعتبرك نذلاً فيبصق في وجهك.

وهو، في الأحوال كلها، يتمنى أن يكون الصديق الفعلي وليس أنسه فقط، ويتمنى أن يكون الشفرة التي تفاجئك في زاوية معتمة

فتشطر وجهك. لكنه لا يستطيع. فالشعر، حتى حين يكون سلاحاً، ليس بديلاً عن الأسلحة الأخرى. وحتى حين يكون تعبيراً عن الواقع ليس بديلاً عنه. هو تعبير عن حلمك بهذا الواقع أو خوفك منه. وهو تعبير عن احتمالات هذا الواقع ووضعك فيه.

***

وقبل أن تتخذ موقفاً من الشعر أخذ الشعر موقفاً منك. للشعر موقف من قارئه قبل أن يكون للقارئ موقف من الشعر.

هذا يعني أن الشعر لا يسعى إلى نيل رضى الجميع بل ربما كان يسعى إلى نيل سخط بعضهم. وربما كان يسعى إلى تأليب قسم من الناس على القسم الآخر. إنه يطمح أبداً إلى سكب الزيت فوق نار الصراع المتأججة في الحياة.

وبتجاوز أولئك الذين يرون الشعر صف كلام أو أوصافاً جميلة وخيالية للعالم وأولئك الذين يرون الشعر بحثاً مخبرياً لا علاقة له بالحياة، نصل إلى الشعر - الموقف: الشعر الذي لا يستطيع أن يكون «جميلاً» في عالم قبيح، أو حالماً سعيداً تحت المقاصل وأحذية الجند، أو لاهياً في أسواق النخاسة.

الشعر الذي يستطيع أن يكون جميلاً وحالماً ولاهياً هو شعر في المعسكر الآخر: معسكر القبح والجند والطغاة والنخاسين. وهو شعر يريد أن يلهينا عن رؤية جلادينا وسالبي قوتنا وكرامتنا.

***

لعل في هذا ما يجعل الشعر مكروهاً لا وقت له. فهو يتقدم شاهداً

جريئاً وصفيقاً بقول الحقيقة كلها. يجلب لكل نفسه، كما هي، فيضعها أمامه بتشوهاتها وندوبها واستلابها، بما كانت عليه وما أصبحت عليه. ويجبره على التحديق فيها. فهو، إذ يتقدم شاهداً ومعه الحقيقة، يتقدم شاهداً عليك أمامك ومع نفسك.

كثيرون، لذلك، يكرهون الشعر، وإضافة إلى المتجشئين الذين يرفض الشعر أن يسليهم أو يقدم لهم المهضمات، هناك الذين يخافون أن يقفوا أمام نفوسهم، لئلا تنظر إليهم نفوسهم وتراهم أو تريهم: لئلا ينكشف خزيهم أمامهم، لئلا يجبروا على شم روائحهم الكريهة. هناك اللص الذي لا يريد أن يرى نفسه لصاً أو أن يرى من يعرفه على حقيقته. وهناك مسروق لا يريد الاعتراف بما خسره أو الاعتراف بعجزه عن ملاحقة السارق أو الاعتراف بسكوته عن السرقة والإهانة والإذلال.

***

ولكيلا يفعل الشعر ذلك يحدث القمع. يبارك الكثيرون قمع الشعر ويمارسونه. فالشعر ألد الأعداء لأنه أوضحهم عداء. والشعر أسهل الأعداء لأنه لا يسيل دماً ولا يضرب سياطاً. هم الذين يضربون بالسوط ويسيلون الدم ويضغطون على الزناد.

لكن الشعر أصعب الأعداء مراساً، يضطهد الشعر ويسجن وينفى ويعدم، ولا يموت. ويتعرض الشعر للغواية والمنحة والمكافأة والتصفيق والاستحسان، ولا يقبل. ويحقق غرضه ولا يرضى.

***

هل الشعر هذا فقط؟

لا...

هو ذلك الشيء الإيجابي العظيم. هو ما يؤكد لنا أننا نبكي لأننا لم نتعود الذل، بعد، ولم نقبله، وأننا ننزف لأننا لم نمت، وأننا نغضب لأننا لم نتأقلم مع الظلم. إنه ينبهنا إلى ما كدنا أن ننساه. ويذكرنا أننا بشر. وأننا أكبر وأعظم من يومياتنا. نحن شيء آخر غير السعي والهرب والخوف والشجار. غير الممالأة والتقية والاستغراب. إن لدينا كرامة وأحاسيس. ونحن الذين كنا قادرين على التمتع بالجمال وكنا ذواقين ننفر من القبح والحقارة والدناءة. وكنا أباة نرفض الضيم مثلما نرفض الخيانة والغدر.

نحن بشر. لا بد من أن نتذكر هذا دائماً. ولا بد من أن يذكرنا الشعر بهذا دائماً.

نحن أكبر من الربح والخسارة وأكبر من القبول والاستسلام أو الخبث والمراوغة.

نحن نتألم.

نتألم بهذا العمق وبهذه الوفرة.

لا بد لنا من تذكر ذلك.

لذا لا بد من الشعر.

ولذا لا بد من الشاعر.

الشعر يدعونا إلى تصفية الحساب. ولكن ليس على طريقة حسابات الدكاكين: أي أنه لا يحسب بالفواتير، وليس على طريقة القوادين الذين

يفتحون الجراب ليروا كم جمعوا، بل على طريقة الطبيب الذي يريد أن يعرف كم راح في النزف.

وهذا الطبيب قد يصف علاجاً. لكنه لا يعنيه أن يخفي الحقيقة وأن يجامل المريض أو ذويه. سيقول إن مريضه يحتاج إلى الدم أو الغذاء. ولكنه قد يقول إن مريضه قد مات.

وهو ليس طبيباً محايداً. هو الطبيب - المريض. هو المريض الذي يعي حالته تماماً. وهو يعرف أنه عينة من الآخرين. وبالتالي فإن إعلان خطورة الحالة أو العجز عن المعالجة أو فقدان الأمل هو تقدير لحالة الجميع، ولهذا لا يهتم كثيراً للعويل الذي قد يحدث بحجة ندب هذا الميت لأنه يعرف أن كل واحد من المعولين يبكي نفسه ويتهيأ لدفن نفسه، أو أن كل واحد منهم مدعو لمواجهة حالته وتأمين العلاج لها: أي تأمين العلاج الجماعي.

ومهما بلغ التوتر خارج القاعة، ومهما ادعى المحتشدون الحرص والرغبة في الإسراع يجري الطبيب - المريض أبحاثه بهدوء. يصور ويحلل ثم يقرر.

تكمن خطورة ما يفعله في أنه لن يصف دواء وحسب. بل في أنه سيكشف مسؤولية: مسؤولية وصول المريض إلى هذه الحالة. مسؤولية المريض تجاه نفسه ومدى تسببه في الوصول إلى هذه الحالة. ومعها كشف بمسؤولية كل طرف آخر.

هل نستغرب، إذاً، أن يتسلل أحد لقتل الطبيب أو المريض أو الطبيب - المريض؟!

لهذا كان لا بد من الشعر.

لهذا كان لا بد من قتل الشعر.

كثيرون لا يريدون لنا العلاج.

يفضلون لنا أن نستخدم المهدئات.

الجنس شعراً

*** مقدمة لمجموعة محمود السيد: «موناد دمشق»، مع تعديلات.**

أنت مدعو إلى امرأة.

فأنت مسكين لأنك لم تحب بعد، ومسكين لأنك عاجز عن الحب.

قد تكون متزوجاً. وقد يكون زواجك نتيجة لما تسميه «تجربة حب»، وربما كنت، الآن، تعيش ما تسميه «تجربة حب» ولكنك مخطئ، لسبب بسيط، هو أنك لم تحب.

أنت لم تعرف الحب: لأنه حالة إنسانية تحتاج إلى مناخ، وهذا المناخ غير متوفر. الحب ثمرة تحتاج إلى شروط لكي تنضج، وحين لا تتوفر الشروط كلها تأتي ثمرة أخرى، قد تكون لها مواصفات جميلة ومثيرة ولكن الثمرة الحقيقية شيء مختلف.

ما عرفته حتى الآن يمكن أن يقع تحت تسميات مختلفة ومتعددة، ولكن الحب ليس واحداً منها.

ذلك أنك لم تعرف المرأة، بعد، عالماً، حتى الآن لم تتضح في ذهنك. مثلاً العلاقة بين الحب والجنس، كيف تفصل بينهما، وكيف تمزج بينهما.

لهذا فأنت مدعو إلى المرأة. أي أنك مدعو إلى الدخول في العالم، في نفسك، وسيكون دليلك إلى نفسك امرأة. والشاعر هو الذي يهيّئ لك هذا اللقاء. إنه يدعوك لكي تلتقي بحالة المرأة – العالم. وهذا اللقاء الجديد لا يحتاج منك أن تجد امرأة جديدة، بل يحتاج منك، أن تكون، أنت، جديداً.

لذا عليك أن تغتسل جيداً قبل المجيء، اغتسل جيداً قبل الحب، في الحب ستتعرق كثيراً، ومع التعرق قد يظهر اتساخك، وتفوح رائحتك وينفضح أمرك. فتعرف المرأة (والآخرون) كم تراكم عليك من وسخ. وطالما أنك لا تبلغ هذه السنوات من العمر فهذا يعني أنك تحمل أوساخك وأوساخ أبويك وأجدادك.

اغتسل جيداً وكن أنت. اكشط، ولو آلمك، ما تراكم عليك عبر السنوات حتى صرت تحسبه جزءاً منك. ولن يساعدك على عملية الكشط هذه إلا إذا كنت تنوي أن تحب، فالحب يعيد توحيدك بنفسك وبالعالم من خلال توحيدك بالمرأة التي تحب. وبالتوحيد «نتحرر مما ليس منا، نكتشف وجه قمرنا الذي ليس مستعاراً ولا ظلاً».

المطلوب منك، حين تواجه المرأة ليس أن تثار جنسياً، بمعنى التهيج العضوي فقط، ولا عاطفياً، بمعنى الرغبة في الغناء لها أو تقديم باقة من الزهر أو تحويلها إلى باقة زهر فقط، ولا التفوق بمعنى الهيمنة عليها، ولا حتى الرغبة في أن تكون إنساناً.

المطلوب منك أولاً وقبل كل شيء أن تكون إنساناً لكي تستطيع أن ترى المرأة وتعرفها. وإلا فلن تعرف شيئاً. فهنا المرأة مرآة، ولا تستطيع المرآة أن تسكب عليك ما ليس فيك، لكنها تستطيع أن تنبهك، دون أن تتكلم إلى ما كان من الواجب ألا يكون فيك من خلال إظهارك أمام نفسك.

في كثير من الحكايات امرأة مشروطة، تستطيع أن تحصل عليها حين تحقق شروطها، وإلا فإنك تقتل. وأنت عند محمود السيد مدعو إلى هذه المرأة، والشرط الوحيد هو أن تحبها.

قد يخطر لك أن المسألة سهلة، لكن لكي تحبها يجب أن تحسن فهم الحب والمرأة والإحساس بهما والتعامل معهما. ولن تحقق ذلك ما لم تكن إنساناً صحيحاً ومعافى نفساً وجسداً.

إن لم تحقق الشرط لن تخسر شيئاً. لأن هذا يعني أنك، أصلاً، لا تملك شيئاً، إن استطعت أن تحبها كنت إنساناً، وإن لم تستطع كنت ما أنت عليه. لا شيء، مسخ، إنسان صغير كبُر بما تراكم عليه من وسخ. وهذا بديل قتلك. ستكتشف أنك مقتول لأنك لم تكن تحيا.

فلأنك مسخ مثلاً فإن عبارة «أنت مدعو إلى امرأة» قد أوحت لك أنك مدعو إلى مومس، أو إلى بغاء جماعي، باختصار إلى امرأة في وضع غير صحي: إلى جيفة. ولقد كان بودك لو صح ما توقعته من الدعوة لأنك تحب أكل الجيف، فتوجهك الجنسي لا يقوده الحب ولا الإنسانية. جسدك يقوده الجوع، والجوع ليس حالة صحية، وجسدك مشوه جوعاً، ونفسك وقيمك كذلك، إن القذارة تحيط بك من كل جانب، والقذارة لا تنبع من الجنس كما توهمنا. بل تنبع من الخوف

منه، ومن الابتعاد القسري عنه «النسوة في خدورهن، الواحدة تليط بالأخرى. الرجال في أمكنة شتى الواحد يليط بالآخر. وما من أرض محروثة بالدم. والبذار مهدور في المجاري» هكذا تكون الصورة حين يكون الجنس «تابو» ويكون الحب «هو المتهم في الحانات والمشرد بلا زاد في أمكنة مأهولة».

في الأعماق البعيدة والأصيلة للإنسان لم يكن الجنس مرتبطاً بالخطيئة. هذا شيء صنعته المؤسسات. في الشعر العربي القديم، كان الحديث عن الجنس صحياً، وكذلك فإن مراجعة الآداب القديمة للأمم الأخرى تعطينا نتائج مشابهة «فالأخلاق الهندية ترى الجنس مبرأ من الإحساس بالخطيئة وبحيث تتماشى أعمق الأحاسيس الدينية مع الجنس دون إحساس بالدنس».

والجنس يحمل في «المونادا» الاقتراب من الحياة، من الواقع، تلمس الواقع والإحساس به والتعرف عليه، الجنس في «المونادا» يحمل معنى الحقيقة، أو طريق اكتشاف الحقيقة تماماً مثلما كان د. هـ. لورنس يرى الجنس فعلاً دالاً على الصحة، وواقعاً منبعثاً «مباشرة عن إرادة الدم التي تتشارك في جميع الموجودات» كما كتب سركون بولس عن لورنس.

إنك حين تقترب من المرأة جنسياً تتمكن من تبديد الوهم الكبير المتراكم والمحيط بك والذي يملأ نفسك. فتكتشف أنك منتمٍ للمرأة ومتوجه إليها بكل ذرات كيانك منذ أن وجدت.

بالجنس إذاً لا تعري جسدك وجسدها فقط، بل تعريان نفسيكما.

وحين تكون في مجتمعك بعيداً عن المرأة - الإنسان - العالم وتتعامل مع المرأة - القسر - التشوه فإنك معرض لأن تخطئ كثيراً، يصبح الجنس نوعاً من العادة السرية، ولا تعرف كيف تميز الاشتهاء عن الحب، اشتهاء هذه المرأة بالذات أم الاشتهاء المتولد من الحرمان والموجه، بالصدفة، إلى هذه المرأة، أو الرغبة في الانتقام من وضع اجتماعي تحوله في نفسك إلى شهوة جنسية، أم الرغبة في استكناه مجهول يحيط بـ«المرأة» عن طريق «هذه المرأة»، أم أنك تمارس الجنس مع امرأة، لأنك ملزم بها (الزوجة مثلاً)، وفي ذهنك أنت تمارسه مع امرأة أخرى لأنك تشتهي الأخرى ولا تشتهي هذه - هل هو الحب أم التوحد أم الشبق أم الفضول أم مجرد الضعف؟! الحب وحده هو المطلوب لأنه يمنح الجنس الصحي، وبذلك تكتسب المسميات أسماءها وتستعيد الأشياء وهجها: **الحب يقود الجسد ودونما إنذار يشلع أبواب المدينة الممرغة.**

إن رجولتك قد نمت خارج عالم المرأة. وبالتالي فكأن رجولتك قد نمت بعيداً عن الشمس، ودائماً تكتشف أن أسلحة رجولتك (جنس مريض، قسوة مبالغ فيها، مظاهر الرجولة الشكلية) غير صالحة للاستخدام معها، فتحار وتتهم المرأة لأنك لم تتعود أن تعرف رأيها أو أن تفترض أن لها رأياً. ولذا تَعَاقَبَ الفلاسفة المرضى مثلك يتهمون المرأة بالغموض والخبث. فهم يسقطون معها حين يحددون إنسانيتهم بفعل الجنس من جانب واحد. جانبهم، كأنما هم يقفون على رجل واحدة ولذا فهم معرضون لفقدان التوازن دائماً، الرجولة مبنية، جنسياً، على إرغام المرأة وقسرها وإخضاعها وإسكاتها بحيث

تظل الرجولة بلا امتحان أو تحدٍّ. ولكن ما الذي يبقى من الرجولة أمام المرأة أو معها بعد انتهاء الجنس؟ الجواب يحدده توجهك الأول نحوها، إذ تكتشف أن المرايا التي كنت تستخدمها كانت كلها مرايا محدبة أو مقعرة وأنت تحتاج إلى مرآة مستوية تريك نفسك على حقيقتها بتحقيق التوجه الصحيح نحو العالم. ولحظة الالتقاء بالمرأة هي الحقيقة لأنه ليس التقاء الأعضاء التناسلية، بل هو التقاء الجسد حواساً ومساماً ودماً ونفساً. لهذا كان د. هـ. لورانس يقول: «إن ديانتي العظمى هي إيماني باللحم والدم» و«إنه يمكن أن نخطئ بأذهاننا ولكن ما يمسه الدم ويؤمن به ويقوله هو حقيقي دائماً». وكذلك فإن ميلر يقول: «إن عبير الجنس الذي تنشره «مدار السرطان» هو في الحقيقة عبير الحياة».

هكذا يقود الجنس إلى الألوهية بعد أن كان كهرباء جحيمية لا يجرؤ أحد على لمس أسلاكه، وبهذا الخصوص يكون الجنس كأي شيء آخر في الحياة، ولكي يكون في حقيقته نحتاج إلى أن نعيد النظر إليه، وطالما أن هناك خطأً ما في نظرتنا إلى الجنس، فهذا يعني، أن هناك خطأً في نظرتنا إلى الخبز والمال والعمل واللعب والماء والهواء.

هل هذا يعني أن «الموناداا» تُقبل بك على قراءة قصيدة في العشق أو أشعار جنسية؟ لا، حتى أنا لم أكن أتكلم هنا عن الجنس. بل كنت أتكلم عن الحياة من خلال الجنس، وهذا ما فعله محمود السيد.

وهو ليس الوحيد الذي استخدم المرأة موضوعاً ليصل من خلاله إلى شيء آخر، الصوفيون عبروا المرأة إلى الله، وشعراء آخرون عبروا

المرأة إلى الوطن، محمود السيد يعبر المرأة جنسياً إلى حقيقة الحياة، ربما كان هذا هو الوجه الآخر للصوفية، فليس المطلوب بالنسبة إلى من يأخذون الجنس معبراً إلى موضوعاتهم إعادة اكتشاف النفس والحياة والواقع فقط، بل أحياناً، إعادة اكتشاف الله.

«النسوة المهجورات. إنهن يمنحن أنفسهن إلى الله، لكن فيهن شيئاً يبقى صارخاً طالباً أن يمنح نفسه للرجل». وتقول الراهبة جان العذراء المجنونة جنسياً في مسرحية «الشياطين» لجون وايتنغ التي أخذت منها العبارة السابقة: «سأجد طريقي إليك، وسآتي، وسوف تحيطني بذراعيك المقدستين وسيتدفق الدم بيننا ليوحدنا، براءتي لك».

هكذا تضيء النقطة الأولى المهمة. التحقق بالدم، الحب والموت.

والراهب غراند بيير بطل المسرحية يقول: «لقد خلقته - الله - من الضوء والهواء من الغبار والطريق، من العرق والأيدي، من الذهب والقذارة من ذكرى وجوه النساء، من الأنهار العظيمة، من الأطفال، من أعمال الإنسان، من الماضي والحاضر والمستقبل والمجهول. لقد منحته الوجود من الخوف واليأس، ولقد جمعت كل شيء من هذا الفعل العظيم، كل ما عرفته وجربته ورأيته، خطيئتي آمالي، غروري، حبي، كراهيتي، رغباتي ثم منحت نفسي وصنعت الله، وكان عظيماً فهو هذه الأشياء كلها».

والحديث عن وجوه النساء وعن الرغبات هنا هو حديث جنسي بحت فالراهب هو نموذج راسبوتين. ولكن لدى كازانتزاكيس في «تقرير إلى غريكو» راهب مختلف تماماً عن هذا النموذج الراسبوتيني.

إنه يقضي عشرين عاماً وهو يقهر جسده لكي يصل إلى الله. وذات مرة (يقع في الغواية) ويدخل امرأة إلى غرفته لأول مرة في حياته. اسمع كيف يحكي عن تجربته: «أبقيتها معي حتى الفجر دون أن أسمح لها بالذهاب، يا إلهي! أية متعة كانت وأي تخفف وأية قيامة! لقد كنت مصلوباً طوال حياتي وفي تلك الليلة قمت، للمرة الأولى في حياتي أحسست بالله يقترب مني، يقترب بذراعين مفتوحين. أي منة أحسست بها! وأية صلوات أديتها طوال ذلك الليل حتى طلوع الفجر! وبأي كمال انفتح قلبي وسمح لله بالدخول! للمرة الأولى في حياتي - آه. لقد سبق لي أن قرأت ذلك في الكتاب المقدس من قبل. ولكن تلك كانت مجرد كلمات - للمرة الأولى في حياتي اللاإنسانية الجافة فهمت إلى أية درجة هو الله طيب، وإلى أية درجة يحب الإنسان، وكم لا بد أنه أشفق عليه لكي يخلق له المرأة ويخصها بفضل أن تقودنا إلى الجنة عبر أقصر الطرق وأكثرها ضماناً. المرأة أقوى من الصلاة ومن الصوم وسامحني - أقوى حتى من الفضيلة...

كان فيها شيء من الحلاوة التي لا توصف لأنني أحسست بأن الله كان في حجرتي، منحنياً على مخدتي. وكنت واثقاً من أنني لو مددت يدي للمسته. لكنني لم أكن توماس المتشكك. لم أكن في حاجة إلى أن أمد يدي لألمسه. امرأة هي التي منحتني هذا اليقين - أكرر: امرأة وليست صلاة أو صياماً: امرأة، ليباركها الله، هي التي أدخلت الله إلى غرفتي».

ولا يصلح الجنس كنافذة يعبر منها الشاعر إلى العالم، لأن هذا الموضوع هو التابو الأكبر في حياتنا فقط أو لأنه سبب وجودنا

واستمرارنا فقط، وليس لأنه ينطلق من أرضية مشتركة مع القارئ فقط، ليس هذا كله وحسب: بل لأنه عند محمود السيد أكثر من حادث فزيولوجي أو اشتهاء غريزي، أنه حدث نفسي واجتماعي، يبدأ من وقائع ملموسة وينتهي إلى نتائج مفاجئة، ففي المرأة جسد، وفي الجسد طهارة، وحين يكون الحب يكون (**بين يديك الجسد وليس من طهارة إلا وفيه**).

فالوضع الصحي هو توحد الرجل مع المرأة. والوضع المرضي هو الانفصال بينهما، وإعادة توحيدهما تصبح قضية إنسانية على مستوى البشرية.

الجنس حالة تحقق إنساني، وما يعيق حدوث الجنس من موروثات وقيم وعادات وحالات اجتماعية ناجمة عنها، ليس معيقاً للجنس وحده، بل معيق، وفي الوقت ذاته، لتحقيق الإنسان ذاته، لأن القيود الموضوعة حول الجنس هي قيود لا إنسانية، قيود ضد الإنسان وضد تفتح الإنسان (**نخاف إن استحلينا طعم الحب أن نشارك الفقراء طعامنا، فنتقي ما نخاف بالبغضاء، نخاف إن استمطرنا لهب الحياة وعبرناه نهراً مشتعلاً أن نصير نقاوة الينابيع الصخرية، شفافية الضوء الصحراوي، فنزهد بكل ما ليس منا منذ الولادة**).

الحياة تعبر عن نفسها في الإنسان من خلال الجنس. وحين نكتشف أنه غير موجود في حياتنا إلا متسخاً نكتشف أمراً مرعباً (**طويلاً نبحث عن الثمر، وفي المكان الذي نكون فيه متلبسين بالخوف، فلا نصيب إلا المستهلك والمنفي**) المستهلك والمنفي؟! إذاً نحن نتناول خبزاً مقدداً ولحماً مقدداً وجنساً مقدداً أو نعيش حياة مقددة. ولأننا اعتدناها فقط

نتصورها طازجة. وهذا هو الجوع الخفي. وبالتالي يتبدى المتزوج والمعشاق والدونجوان جائعاً ومحروماً رغم التخمة الكاذبة التي تبدو عليه، إننا جميعاً، نشكو نقصاً في الفيتامينات الجنسية ونعاني من تشوهات في قابليتنا الجنسية أيضاً. وحين تعيش في مناخ موبوء فإنك تمارس جنساً موبوءاً، وقد تتصور أنك في بحر من الكفاية. لكنه بحر موبوء مالح، تزداد ظمأ كلما شربت منه جرعة (**النساء والرجال يأكلون مرار الجنس في المدينة المشطورة**).

الأخطر من ذلك تلك التسميات التي لدينا. أننا نسمي المقدد طازجاً ونسمي القذر نظيفاً ونسمي الجائع الجبان بريئاً، ونحن نعرف أن الأبكار مثلاً (**يسافرن من حلم إلى حلم، على الرمل ترسم الأبكار أسماءهنّ وفي الغرف يقرضن الأظافر، ليس من إثم إلا وارتكبنه في الحلم، ليس من إثم إلا وضاجعنه بالعين**) وكل منهن تصرخ دون كلام (**اقطفني يا فارس، امرأة أنا لم تقطف، شجرة تتعجل الثمر لئلا تقطع وتلقى في النار**) ها هو الأتون المضطرم تحت الركود الظاهري.

أما النتن والحمأ المتخفيان تحت وجه المستنقع الاجتماعي المتلامع بالبراءة والأخلاق فهما: (**النسوة في خدورهن، الواحدة تليط بالأخرى والرجال في أمكنة شتى، الواحد يليط بالآخر، وما من أرض محروثة بالدم، والبذار مهدور في المجاري**) حياتنا دون جنس وجنسنا دون حب (**ونحن مسلحون بالكراهية ضد الحب، وبالغبار والتفسخ ضد الألق والنضارة وبملح الخبث نعجن خبزنا اليومي**).

ما هو القذر؟! وما هو النظيف؟!

هل الجنس فعل قذر؟! أم فعل نظيف؟!

متى يكون الحب طازجاً؟! ومتى يكون مقدداً؟!

الحب هو المقياس، والحب هنا ليس الحب العذري وليس الحب الجنسي. ليس حب نفسك ولا حب المرأة، هو حب الإنسان الذي تكتشفه في المرأة وفي نفسك. حين يحدث ذلك تكون الأفعال كلها نظيفة. بهذا يتغير العالم وقوانينه، وتتغير القيم وممارستها وتتغير اللغة ودلالاتها. عندها «نحتشم بالعري» وعندها (**يتطهر كل منا بحبه وملامسته سر الآخر**) وكل امرأة (**طهور بإثم ارتكبته**) و(**نخرج من أجسامنا وليس من سوأة لها تحت ليلكة الاعتراف**).

وللوصول إلى هذا النقاء يحتاج الأمر إلى بعض الشجاعة، يحتاج إلى اختراق جدار الوهم (**فيا أيها الذكور المفتقرون إلى الحضور، المعاقبون باللاشجاعة واليبس، لتكن سيوفكم أكثر مضاء على الوهم**).

واحذر أن تستهين بالوهم، فهو لا يزول إلا بالدم. وهو ممتد من غشاء البكارة في جسد المرأة إلى السحايا في دماغ الرجل والمرأة. وبين البكارة في الجسد والبكارة في الذهن يقوم عالم من العلاقات والمؤسسات والقيم وحول كل منها قلاع تحميها وحراب تحيط بها، فاقتلاع الوهم سيسحب معه جذوراً قد تهدم العالم، وقد تضطرك إلى القتل وقد تعرضك للقتل، أو لخنق صوتك (**وأن لا يسمح للمونادا بالنشر**).

لهذا ارتبط الدم بالحياة، والكرامة والجنس والطهارة ابتداء من اختراع البكارة إلى الطقوس والقرابين والذبائح، إلى حمل السلاح والقتال، إلى الشهادة.

والألم سيبدأ منك لأنك لم تتعود على مواجهة رغبتك، أو مواجهة تفتح الحياة فيك (**الرغبة تقرع النوافذ وتشقق التربة**).

إن للقذارة مؤسسات قامت عليها وبها، ولذا فهي تدافع عنها، ولذا فقد صار من الخطر أن تكون نظيفاً. ولكن عليك أن تتحلى بأخلاق النظافة وشجاعتها وعليك أن تتطهر دائماً لتتأكد من نظافتك ولا طهارة إلا بالدم (**فما من سيد متميز إلا بالحب، وبالقتل من أجل الحب والدم وحده توأم الحب، وما من جريمة من الحب وما من عبد في مملكته ولا مروض وأخوة نحن في التحدي**).

(**لا خبز بلا ملوحة، ولا ملوحة بلا بحر**)، لا دخان بلا نار، ولا دم بلا سيف، ولا سيف بلا رجل، ولا رجل بلا حب، ولا حب بلا رجل وامرأة، بلا رغبة ولقاء، بلا قدرة تجرب نفسها فتظهر، وحين تظهر تخصب. وبحجم قدرتها على الإخصاب تتجلى قدرتها على الفعل، على القتل. هكذا يسيل الدم، و(**ينسج الدم وسادة المرأة، يصنع أسرة للأطفال**) وهكذا يرتبط الموت بالحياة.

بموت أنكيدو وقف جلجامش على أول أبواب الحياة، وسأل أهم سؤال يواجه الإنسان الحي. كيف يمكن ألا نموت؟!

وفي ملحمة جلجامش ذاتها فصل جميل عن تحول أنكيدو المتوحش إلى إنسان:

«... ورأته ذلك الرجل المتوحش يأتي من التلال البعيدة، لم تستحِ هي منه، تعرت ورحبت بشوقه، أغرت المتوحش على أن يحبها وعلمته فن المرأة، ولكنه عندما شبع رجع إلى الوحوش البرية، عندئذ انطلقت الغزلان هاربة حالما رأته. وفرت المخلوقات البرية عندما رأته - كان

أنكيدو يريد أن يتبعها، لكن جسده كان مقيداً كمن أوثق بحبال، والآن قالت المرأة لأنكيدو: عندما أنظر إليك أراك تبدو كإله، لماذا تتوق لأن تهيم على وجهك ثانية مع الوحوش في التلال؟! مزقت ثوبها نصفين، بنصف كسته. وبالنصف الآخر اكتست، وقادته من يده كأم، ثم قالت المرأة: أي أنكيدو. كل الخبز إنه مادة الحياة.

وهكذا صنعت المرأة من أنكيدو إنساناً».

ولكي ينتقل من الوحش إلى الإنسان كان في حاجة إلى المرأة، الدخول فيها والخروج من نفسه، أن يفجر بينهما وأن يقتل ذلك الجزء الوحشي فيه، والناس الذين تبنوا هذه الأسطورة ورددوها كانوا يحسون بحجم الجانب الوحشي فيهم، وبحاجتهم الماسة إلى قتله، فقتلوه رمزياً بترديد الأسطورة كما يمكن أن تردد، لهذا كان في اكتشاف الحب ألم، ففي الحب شيء من الموت، كما يقول مثل فرنسي. وفي كل موت دم، **(والدم فاتحة التوحد، الدم سيد الحب، بالدم تصير المرأة إقليماً يعج بالأطفال والثمر)**.

أنكيدو يحتاج إلى المرأة لكي يقتل الوحش في نفسه. **(وأكثر فروسيةً الرجل مسكون بالمرأة، مسافر بها، راحته مدموغة بالدم، جبهته موسومة بشهادة القتل)** و**(في التربة المحروثة بالدم تتخذ البذرة شكل الرحم، المرأة في الأرض، الرجل في المطر)**.

الحب - التوحد - الموت - الولادة - ويبدأ المؤمنون صلاتهم الجديدة: «باسمك نخلع كل ما لم يكن منذ الولادة باسمك، نتجرأ على الوجد بالدم، وتقولين يا صباح الطهارة: إن الجسد سلم، والدم جناح، ودمشق سقف الحب».

وبهذه الصلاة ينهي محمود السيد قصيدته الطويلة «مونادا دمشق» مسجلاً محاولة بارعة في خلق نجوى تبدأ بالجسد وتعبره إلى الحياة بما فيها من اجتماع وسياسة، نجوى مضمخة برائحة الأرض والمرأة، وبلغة توراتية - سان جون بيرسية متجددة (لولا القليل من الاسترسال النثري بين حين وآخر)، إنه يقفز في بعض المقاطع إلى درجة تدفعك إلى الإنشاد:

«له وحده أومئ بالقبول، وعلى سريري أتعرى، يفتشني وأنساب من بين أصابعه. من ثمري يأكل فأتقد وأتوهج، وبمده وجزره أضيق وأتسع، أتثاقل بسفينتي فيجدف بها ضد الريح، ومن بين أصابع قدميه دخلت إليه. توقفت في نبضه.

متجهة إليك يا حبيب، متجهة صوب دمي، آه كم أنت متواضع وصوتك كما الرمح بي، آه يا حبيباً بحثت فيه عني ولم أجد منفذاً وأخرج منه.

دخلت من أبواب متعددة. وما وجدت باباً لأخرج، وحيث رجع الصدى وجدته، على اتساعي هيمن وامتد، نادى لأخرج فما خرجت، نادى لأدخل فما دخلت، نادى لنفسه فلبيت.

باسمي تمتمت فوجدته. باسمه تمتم فكنت تحت إبطيه».

هكذا وبلغة محمود السيد يتحرر الشعر مما ليس منه مذ الولادة.

وكم كنت أتمنى لو اكتملت هذه المحاولة باغتسال محمود من بعض الألفاظ الفجة، من بعض الأسماء وسط هذا السياق اللين، وخاصة من بعض شوفينيته الرجالية.

محمود السيد عبر أصفى ما غني به الجنس والحب، يرتكب خطأ النظرة الرجالية في رؤية الرجل، في لحظة التحقق والتألق، سيداً، ويرى تحقق المرأة في خضوعها: «السلام، السلام للاحتلال العشقي، والخضوع للسيد»[1] و«خادمتك أنا المرأة وليس للملك».

إذاً فمحمود السيد لم يكمل، في حمام الجنس الاغتسال، فالرجل عند ممارسة الجنس قد يكون «فوق» المرأة ولكنه لا يكون بالضرورة متفوقاً عليها، هذا الخطأ عند محمود السيد لا بد من وقوعه طالما أنه هو الرجل يتحدث بلسان المرأة في معظم مقاطع القصيدة، مع أنه يعرف أنه (**ما من جريمة في الحب، ما من عبد في مملكته ولا مروض**).

كيف إذاً تغني المرأة المغتسلة؟!

الجواب: تغني كفارس، محروق دمه لأن تراثه ضحل.

اسمعوا صافي ناز كاظم:

قرن الآيات المعكوسة

فرسي أبيض

الفارس كان يخطف الماضي أميراته

---

(1) لم ترد (الخضوع للسيد) وإنما وردت (الخضوع السيد) انظر صفحة 147 من مجلة المعرفة، العدد142 كانون أول 1973 وهي كذلك في الأصل.

* كل ما هو داخل القوسين (...) مقتطف من (مونادا دمشق) وهي قصيدة نثرية طويلة نشرت (المعرفة) أقنوميها الأول والثاني في العدد 14 ونشرت الموقف الأدبي أقنوميها الثالث والرابع في العدد 12 السنة الثالثة.

** نشرت هذه المقدمة في مجلة الفكر المعاصر اللبنانية ـ العدد الثامن والتاسع 1975.

*** هذه الهوامش وضعها محمود السيد عند نشر المقدمة في الكتاب.

تراثنا النسائي!!

ألم تخطف فارسة أبداً أميراً

الكسيحات: لا

لم يتركن لي قط تراثاً مفيداً

هكذا يمكن أن تغني المرأة المغتسلة من كل ما ليس فيها مذ الولادة.

كلنا لم نغتسل جيداً، معركة الانسلاخ والتنظيف طويلة وقاسية. وفي معركة التنظيف قفزات. وفي هذه المعركة محمود السيد يفتح الماء ويبدأ في إطلاقه على الأجساد المتورمة فيسيل وسخها دامياً، لأنها تتجرد بهذا الماء من كل ما ليس لها مذ الولادة.

إذاً:

أنت مدعو إلى امرأة

ولكن قبل وصولك إليها، محمود السيد سوف يطلق عليك الماء.

وهذا أنا أيضاً

*** كان المفروض أن هذه الكتابة تقديم لمجموعة شعرية للمؤلف تحمل العنوان ذاته.**

المسألة باختصار. أن الناس قد تعودوك وظلوا يتعودونك حتى صرت تتعود نفسك.

هذه هي المسألة القاتلة في الفن.

أنت تعرف ما يتوقعه منك الناس. وهم قد أطروك وارتاحوا. لكن الخيبات التي توقعهم فيها مشجعة.

حين يأتون لسماع شعرك وقد تهيأوا لسماع الفضائح السياسية التي يريدونك أن تقولها. ثم تفاجئهم بأن تتحدث عن الأطفال والريح والحب والجسد. عندها يخيبون. وعندها يقولون لك: لم نتوقع ذلك منك. يجب أن تحس بالسرور. وتقول لهم: «وهذا أنا أيضاً».

ليس الهدف هو تخييبهم. بل الهدف هو عدم التعود على نفسك.

الهدف هو أن تعود إلى قلقك - الفني - وتتخلص من الطمأنينة القاتلة. التي صارت تسم علاقتك بالناس وبالقصيدة.

وللمسألة وجه آخر.

حين قضيت هذه السنوات الطويلة وأنت تصادم الخطأ، هل كنت تمارس هواية أم تتنطع لقضية؟ وما هي إذاً؟!

إن الخطأ في العالم - والذي يتراوح بين السهو والجريمة - كان يفرض عليك مصادمته. لأنك تقف مع الحياة، ولأن هذا الخطأ كان يجعل الحياة مستحيلة. أو كان يمنع الناس من أن يعيشوا حياتهم الطبيعية.

القمع والإذلال والإهانة والاستغلال والهزائم المتراكمة المتتالية، وهدر الطاقات البشرية والاقتصادية، إلى آخر القائمة... هذه كلها أمور كانت تمنع الإنسان من أن يمارس حياته وإنسانيته وينساها، حتى يصل إلى مستوى أشبه ما يكون بالحيوان، ثم يعتد حيوانيته هذه، حتى يراها أمراً طبيعياً أو غريزة موروثة.

والمسألة ليست على هذا النحو.

لقد كنا بشراً أفضل مما نحن عليه الآن. وكان من الممكن أن نصير إلى بشر أفضل مما نحن عليه الآن. المسألة ليست في إطار الأحاجي أو الأماني. بل هي من صميم الواقع الممكن، والذي جعله القمع والبطش والتجويع (إلى آخر القائمة) غير ممكن.

حسن.

كنت إذاً تريد أن تجند الناس مع أنفسهم وأن تذكرهم بأنفسهم. وأن تعمل على مقاومة الآثار المدمرة لهذه الممارسات الوحشية عليهم.

حسن.

هذا ما كنت تدافع ضده، فما الذي كنت تدافع عنه؟!

الحياة؟! إنسانية الإنسان؟! كيف؟! دعنا نعرف، لا، لا تتستر وراء مقولات سخيفة ولا تدع أن الشعر لا يستطيع الخوض في هذه التفاصيل. من جعلك تتوهم أن الشعر لا يحب التفاصيل؟ دعنا نعرف ما هي الإنسانية التي تريدها مقابل تلك «الحيونة» التي كنت تقاومها.

المسألة بسيطة.

أن يستيقظ الإنسان فيحس بعذوبة الصباح، ثم أن يسمع أصوات صغاره فيحس أنه يحبهم، ثم أن يسير في الشارع فلا يخاف تطاول سلطة أو تهور سائق، ثم أن يرى فتاة جميلة فيحس أنها جميلة. وأن تحس هي بالسعادة لأن عابراً يعجب بجمالها ولا يضطهدها. بعدوانيته الذكورية. فتسير كالفراشة وقد تبتسم له وهي تقول: صباح الخير، أن يرى زهرة متفتحة فينعشه أريجها، أن يذهب إلى موعد حب وهو مترع بالفرح، أن يعمل ويحس بالسعادة لأنه أتقن ما يعمله، ولأن أحداً لن يسرق نتيجة جهده، أن يحس بأن كرامته أمر مفروغ منه وأن حمايتها مسؤولية عامة لا تحتاج إلى نقاش، أن يستطيع تعود نفسه، فلا يضحك إلا حين يطرب لنكتة وأن يغضب حين يكون هناك ما يستدعي الغضب، وأن يحزن - وربما يبكي - حين يكون هناك ما يستدعي الحزن والبكاء.

تصوروا هذا المستحيل الذي صرنا نحلم به...

تصوروا ولا تتورطوا في اعتبار المسألة بسيطة. إنها أكثر تعقيداً مما تتصورون، فنحن لم نعد نفعل ذلك كله. إننا محقونون بقيم قمعية

تمنعنا من فعل ذلك كله. قيم شوهتنا وصنعت منا أناساً آخرين غير ما نحن عليه، أو أقل مما كان يجب أن نكون عليه، أشياء أقل من البشر وما زالت كبرياؤها تمنعها من الاعتراف أنها انحدرت إلى مستوى الحيوان.

هي بالتالي، مسألة بحث في الذاكرة أو في الدفاتر العتيقة: ماذا كنا نفعل صباحاً؟ وكيف كنا نحس المطر وضوء القمر؟ كيف كنا نتعامل مع لعب الصغار ومرحهم؟ أية خواطر كنا نشرد معها ونحن نسمع الريح في الشجر؟ كيف كنا نعبر عن عواطفنا ورغباتنا وشهواتنا دون أقنعة؟ وكنا نعتبر ذلك من حقنا، وبالتالي كنا نعتبر ذلك من حق الطرف الآخر (المرأة).

دفاتر عتيقة اهترأت أوراقها وشوهتها الرطوبة، لأننا لم نرجع إليها منذ زمن بعيد، ولكنها نحن. نحن - شئنا أو أبينا.

وليس الرجوع إليها ترفاً أو إهمالاً للمعارك التي نخوضها، أو تخلياً عن مسؤولياتنا تجاه الحياة والشعب والجماهير والمفردات الأخرى التي صار لها، هي الأخرى مفعول قمعي.

الرجوع إليها يعني محاولة تذكر ما نقاتل من أجله. فكل قتال يجب أن يكون له هدف. وهذا الهدف يتجاوز إيقاع الهزيمة بالعدو. إنه حماية الحياة وحماية حق التمتع بهذه الحياة، وحماية إمكانية تطور الإنسان إلى إنسان أسمى وأفضل وأجمل.

وإنها أيضاً، عودة إلى التفاصيل بشاعرية. التفاصيل التي تعج بها الحياة والتي هي الحياة والتفاصيل التي تشكل المعركة حامية الوطيس

التي كرس نفسه الشاعر لها. وكان يتحدث عنها بروح ملحمية أو بوصف ملحمي أو بحرارة المقاتل الذي يخوض غمارها. فهل يستطيع أن يتحدث عنها بطريقة أخرى. بتداعيات عجوز يمر بين الأشلاء وهو يتفقد من كان يعرفه ومن لم يكن يعرفه من قتلاها وضحاياها؟ بحزن مراقب أقعده الزمن عن المشاركة فيها؟!

هل يستطيع أن يتحدث عن رائحة الدم؟ عن قطرة دم على ورقة عشب أو تويج زهرة؟! عن عصافير هربت مذعورة من ضجيج المعركة؟ عن لحظة خوف؟ لحظة يأس ومضة حب وسط خضم المعركة؟!

لقد حاولت أن أفعل ذلك. والنتيجة التي حصلت عليها أفرحتني وأحسست أنني أتبناها، بحب قد يفوق حبي للنتائج السابقة. فهذه النتيجة هي أنا أيضاً.

وإن الذين سطحوا الحياة قد سطحوا النظرة إلى مفردات الحياة. فصرنا لا نستطيع أن نرى في الإنسان - أو الشاعر - إلا الجانب الذي أحببناه فيه أو كرهناه فيه أو تعودناه فيه. ولكنه يستدير قليلاً ليظهر جانباً آخر من نفسه وهو يقول:

«هذا أنا أيضاً».

اعتراف

*** هذه المرافعة قدمت أمام (محكمة الشعب الدولية) حول جرائم الحرب التي اقترفتها إسرائيل في غزوها للبنان عام 1982 وقد عقدت المحكمة في طوكيو أواخر شباط 1983.**

سيداتي وسادتي!

أنا سوري، وشاعر، وحين طلب إليَّ أن أتحدث هنا اقترح أن أتحدث حول مرتفعات الجولان. لكنني فضلت ألا أفعل ذلك. ليس لأن مرتفعات الجولان لا تشكل جزءاً عزيزاً من وطني، سورية، ذلك الجزء الذي احتلته اسرائيل عام 1967 ثم ضمته بعد ذلك كجزء من «أرض إسرائيل»، بل لأنني لم أشأ أن أحرف انتباه المحلفين المحترمين عن المشكلة التي يركزون عليها اهتمامهم.

كما وأن الجيش السوري قد قاتل في لبنان في أثناء الغزو

الإسرائيلي. واستشهد كثيرون من مقاتلينا الأعزاء بأسلحة إسرائيلية محرمة دولياً أذكر منها الغازات المدمرة للأعصاب.

إلا أنني لا أحمل وثائق تثبت شهادتي هذه. كما أنني لم أكن حاضراً في ميدان المعركة أيضاً. لكن مع ذلك لدي شهادة.

هناك مجال بين مجالات الاتهام أمام محكمتكم ينص على «جرائم ضد الإنسانية» وهذا هو المجال الذي أستطيع التحدث عنه.

إنني واثق تماماً من أن السادة المحلفين والشهود والمراقبين الجمهور لديهم اطلاع واسع على ما حدث في لبنان في النصف الثاني من عام 1982 وهو اطلاع نابع من الاهتمام بما يجري في العالم الذي يعيشون فيه. وهم مهتمون إلى درجة حضور محكمة كهذه والمشاركة فيها. إنهم لم يحضروا لكي يضيفوا إلى معرفتهم بل لكي يضعوا معرفتهم في خدمة العدالة وللمشاركة في المسؤولية الإنسانية حول ما يجري في عالمهم وما يجري لإنسانيتهم ولضميرهم الإنساني.

في هذا المجال أريد أن أشارك، بتقديم نفسي لا كشاهد بل كضحية. ولذا فإنكم تستطيعون أن تعتبروا كلماتي هذه اعترافاً وليس شهادة.

أنا أنتمي إلى شعب كان يُقتل ويضطهد طوال الفترة التي أستطيع تذكرها. عمري اثنان وأربعون عاماً. وأنا أستطيع أن أتذكر ثلاثين عاماً على الأقل.

خلال هذه السنوات كان الغرب الذي يسمي نفسه «العالم الحر» والولايات المتحدة خاصة، يساعد القتلة والمضطهدين وكنا نُقتل بصمت.

لقد حاولنا أن نطور قدراتنا ولكن إسرائيل كانت تجبرنا على تكريس كل شيء لدينا لكي نتجنب الإبادة، وحاولنا أن نطور حياتنا ولكن إسرائيل كانت تجبرنا على تكريس كل شيء لكي نتجنب الاجتثاث.

وحاولنا أن نجعل حكوماتنا أفضل وأن نتخلص من تخلفنا ولكن إسرائيل كانت تهديداً دائماً لنا. حتى أكثر أنظمتنا تخلفاً واضطهاداً كانت تجد مبررات وجودها في العدوان الإسرائيلي المستمر. وحتى حين كنا، في يأس، نقول: يكفي قتالاً مع إسرائيل. فلنطور حياتنا وليكن لدينا أنظمة حكم أفضل. لم تكن إسرائيل تدعنا وشأننا.

أخيراً، وفي عام 1982 بدأ زعماء إسرائيل السياسيون يعلنون بصراحة في المؤتمرات الصحفية وفي المحافل الدبلوماسية أن حدود إسرائيل هي كما جاءت في التوراة. وهذا يعني أن إسرائيل تريد كل الأراضي الواقعة ما بين النيل والفرات. وهذا يعني، جغرافياً سوريا ولبنان والأردن والقسم الأكبر من مصر والعراق.

أنا جزء من ذلك كله. إنني سوري. لكنني طوال حياتي، كنت أعتبر نفسي فلسطينياً.

لقد رأيت شعبي يُقتل بطرق عديدة. وكان يُقتل بهدوء وصمت.

إننا لا نريد أن نموت. ولم نكن نريد أن نموت. ولقد قاومنا وصرخنا.

كان الضمير الإنساني في الماضي كافياً لدفع العالم إلى وضع حد للقاتل حتى من خلال حرب عالمية. أما الآن فالضمير الإنساني لم يعد كافياً لأن البشر لا يعرفون بما يجري في الأجزاء الأخرى من العالم.

وحين يكون هناك صمت وتجاهل يكمل القاتل جريمته حتى النهاية، نهاية الشعب الضحية، وحين ينتبه العالم ويسمع يكون كل شيء قد انتهى وأصبح الشعب المقتول جزءاً من الماضي والتاريخ.

هذا ما حدث للهنود الحمر. وهذا ما حدث للقارة السوداء أفريقيا، حيث كانت شعوب كاملة تسرق لتباع في العالم الجديد عبيداً، وهذا ما حدث في آسيا حين كان الملايين يموتون جوعاً في الوقت الذي كان المستعمرون يسرقون مقومات الحياة. وهذا ما حدث أيضاً في أمريكا اللاتينية.

إننا خائفون من أن نكون الهنود الحمر لهذا العصر، وعلى الرغم من أن التكنولوجيا الحديثة قد جعلت العالم أصغر إلا أنها جعلته أصم. فلأن وسائط الإعلام ووسائل الاتصال تعمل وفق العقلية الغربية الإمبريالية فإنها تقول إنه ليست هناك مشكلة تستحق الاهتمام ما لم يتهدد الإنسان الأبيض، وخاصة ذلك الذي يعيش في ما يعرف باسم العالم الحر ومن خلال عقد التفوق العنصري، ولهذا يكون زواج الأمير شارل أكثر أهمية من قصف المخيمات الفلسطينية ومن ضم مرتفعات الجولان، وتكون ولادة زوجته أكثر أهمية من الأزمة القائمة بين اليابان والولايات المتحدة.

إنني مقتنع تماماً بأن المصالح الإمبريالية هي التي تقف وراء الدعم الأمريكي والأوروبي الغربي للصهيونية. هذه مسألة متعلقة بصانعي القرار السياسي وبكبار الرأسماليين والاحتكاريين. ولكن ماذا عن المواطن العادي؟

بالنسبة إلى الكثير من الأمريكيين، وإضافة إلى كونهم عرضة

لعملية غسل الدماغ، هناك شيء في أعماق نفوسهم يجعل عملية غسل الدماغ أسهل. الأمريكي أقام دولته على مهاجرين أبادوا الهنود الحمر واستعبدوا السود. ولذا فإنه تسره رؤية نماذج أخرى مثل نموذجه. ولهذا هو مؤيد جداً لإسرائيل وليس معترضاً جداً على مجتمعات التمييز العنصري.

وبالنسبة إلى الكثير من الأوروبيين تبدو مشكلة فلسطين تعبيراً عن أزمة ضمير. في الماضي كان اليهود، وخاصة في أوروبا، عرضة للاضطهاد. والأوروبي في أعماقه ليس مستعداً للعودة إلى قبول اليهود ولا للتسامح مع نفسه حول ذلك الماضي. وهو يريد أن يغسل ضميره وأن يبقي على صورته نظيفة ونقية وفي مرآته هو بأرخص الأسعار. وبدلاً من أن يتعامل مع اليهود بإنسانية ويقيم مجتمعات ديمقراطية حقيقية يستطيع اليهود أن يعيشوا فيها بأمان يرى أن من الأفضل والأسهل أن يشجع الصهيونية التي ستأخذ اليهود إلى الحلبة الفلسطينية وحيث سيساعدهم على أن يكونوا الأقوى والمنتصرين.

إن أوروبا تقول لضحاياها: «أنتم ضحايانا، لقد قتلناكم واضطهدناكم طويلاً والآن سنعوض عليكم بمساعدتكم على أن تكونوا قتلة أقوياء».

هذه هي أزمة الضمير. إن أوروبا تريح ضميرها بمساعدة ضحاياها على أن يلعبوا أدوار القتلة والمجرمين وهي تغلق آذانها وعيونها عنهم. وبما أن العالم يميل، لأسباب عديدة، إلى تقليد النمط الأوروبي والأمريكي من الحياة، فإنه يرى نفسه مضطراً إلى إغماض عينيه وإغلاق أذنيه.

أما اليهودي الذي يبحث عن الأمان من خلال الصهيونية، وبعد أن تتم تقويته، فإنه ينتقم لماضيه بقتلنا. ولقد أصبح اليهود الآن قامعين. وأصبحنا، نحن الأبرياء، ضحاياهم.

إن لم نتحول إلى هنود حمر فإننا ذات يوم، وبشكل ما، سنجد حلاً، فهل سنحول انتقامنا عندها ضد أبرياء آخرين؟! من هم؟! وما هي نهاية هذه السلسلة؟! وأين ستكون...

لكن هذه الأسئلة في غير محلها. يجب أن نضمن الآن أننا سنبقى على قيد الحياة وأننا لن نكون الهنود الحمر.

إننا نقاتل ونتحرك في الأوساط الدبلوماسية. نكتب أدباً ونطرح قضيتنا. إننا نريد من كل إنسان في العالم أن يسمع بما يجري وأن يعرف.

نحن نصرخ ونبكي ونزعق لكي نجعل صوتنا مسموعاً عبر الضجيج الدعائي الصهيوني الإمبريالي العنصري. وليست هذه بالمهمة السهلة. إننا نحتاج إلى مكبرات صوت. وإن محكمة كهذه هي مكبر صوت نرفع خلاله أصوات الضحايا.

عالمنا صاخب بالدعايات ومزدحم بمآسي الشعوب ومتخم باللامبالاة تجاه القضايا الإنسانية الخطيرة.

لماذا ظل العالم صامتاً أربعة أشهر ونحن نذبح؟! أكانت بيروت حلبة رومانية وقف العالم حولها ينتظر - بصمت وليس بصخب كما كان الرومانيون يفعلون - أن يكمل شارون وبيغن عملية القتل؟!

هنا أصل إلى اعترافي:

إنني أعتقد أن هناك نقصاً ما في حساسية البشر تجاه الجريمة وخاصة حين تكون الجريمة مغلفة بالسياسة.

أنا، نفسي، أقل حساسية تجاه الجريمة والقتل. خلال الأعوام الثلاثين الماضية رأيت وسمعت الكثير من القتل. ولذا فقد أصبحت أقل حساسية وأصبحت لا مبالياً أكثر.

هذا يعني أنني فقدت شيئاً من إنسانيتي. ولم يعد يكفي أن أعرف بما حدث. يجب أن يقدم الأمر لي بطريقة خاصة إذا كان المطلوب أن أتأثر. ولم يعد يكفي أن أعرف أن مئات قد قتلوا في حرب أو فيضان أو مجاعة. لقد تحول الإنسان إلى رقم. وحتى حين لا يكون الرقم مطلوباً للعمل في الصحافة مثلاً، فإنه لم يعد مهماً أن أعرف الرقم الحقيقي. عشرات من البشر زيادة أو نقصاناً ليسوا بالأمر المهم. وحتى المئات.

من يعرف العدد الحقيقي للضحايا المدنيين في لبنان؟ وفي المخيمات؟ وكيف يعيش اللاجئون في هذا الشتاء؟

بدل أن أفكر بهذه الطريقة، والتي هي إنسانية، أجد من المريح لي أن أهرب إلى السياسة: هؤلاء الضحايا جزء من مشكلة أكبر. ومأساتهم ستنتهي حين تحل المشكلة الأكبر. هذا يكفي. الحل معقد وليس من اختصاصي. هناك آخرون يبحثون عن حل. هكذا أرتاح: إنني غير مسؤول.

وأستطيع أن أنام نوماً عميقاً وبضمير مرتاح.

ولكنني قبل أن أغفو أحس بأنني قد أصبحت أقل إنسانية. وهذا هو اعترافي الأول.

أما اعترافي الثاني فهو أنني كلما ازداد تفكيري بهذه الطريقة أزداد انشغالاً بالموضوع. وبما أنني لا أستطيع أن أفعل شيئاً لإيقاف ذلك كله فإنني أحس بشكل ما أنني عاجز. ويبحث عجزي عن تعويض له. أحياناً في أحلامي، أبدأ القتل. وأحياناً تكون الأحلام أحلام يقظة. في هذه الأحلام أرى نفسي مليئاً بالحقد. أقتل ببرودة أعصاب. وأحاول الانتقام لشعبي وعالمي وإنسانيتي. إنني أتحول إلى قاتل حالم، وهذا يعني أنني بدأت أصبح أكثر استعداداً للقتل الفعلي.

يستطيع أي إنسان أن يقول إن هذا طبيعي. في عالم من القتل يكون من الطبيعي أن يدافع الإنسان عن نفسه حتى بالقتل. ولكن أي عالم هذا الذي يكون فيه من الطبيعي حتى بالنسبة إلى الفنانين أن يفكروا في القتل؟

وهذا لا يعني، فقط، أنني أقل إنسانية، بل يعني أيضاً أن عالمنا قد أفلس تماماً.

اعترافي الثالث والأخير يتعلق بالشعر. ويشجعني على تقديمه أن هناك عدداً من الشعراء بين المحلفين المحترمين وربما كان هناك شعراء بين الجمهور.

قلت لكم إنني شاعر وعمري اثنان وأربعون عاماً. لقد نشرت ثماني مجموعات شعرية. وقبل مجيئي إلى هنا لحضور هذه المحكمة استلمت الطبعة الثانية لمجموعاتي. وكانت فرصة بالنسبة إليَّ أن ألقي نظرة عامة على القصائد التي كتبتها كلها.

صدمني أن اكتشفت أنني لم أكتب في حياتي كلها إلا ثلاث قصائد

حب. لا شيء عن الجمال، جمال النساء وجمال الجسد الإنساني وجمال الطبيعة من حولي. لا شيء عن السعادة. قصائدي كلها دم وغضب ومآس ومراث لأصدقاء شخصيين وأقارب مفقودين. وهذا يعني أنني عشت حياتي كلها في الخوف والكراهية والحقد ممزوجة بالدموع والأحزان والإحباط.

كم خسرت من حياتي هذه؟! إلى أي مدى سمموا حياتي وأحلامي وتطلعاتي وإبداعي!

إنني أقترب من الشيخوخة. وإن فرص الحب والتمتع بالحياة الحرة وبالجمال تتناقص يوماً بعد يوم.

لكنني لست نادماً. طوال عمري كنت مؤمناً بما قاله برتولت بريشت: «إنها لجريمة أن تتحدث عن الأزهار الجميلة حين يكون هناك بشر يقتلون».

ولكن أية حياة هذه التي أقضي منها اثنين وأربعين عاماً دون أن أجد الوقت أو القدرة على التمتع بهذه الأزهار. اثنتان وأربعون سنة مليئة بالحروب والهجرات والقتل والمذابح والإحباطات.

ربما لو أنني وجدت الفرصة للتمتع بهذه الأزهار لأصبحت شاعراً أفضل.

تلخيص اعترافاتي كلها هو أن الظروف التي عشت فيها في جزء من الوطن العربي قد منعتني من أكون إنساناً أفضل وشاعراً أفضل. إن إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية قد منعتاني من أن أتحسن. وهذه جريمتهما ضدي. ضد إنسانيتي وضد الإنسانية كلها. فبسببهما كانت إنسانيتي، والإنسانية كلها معي، تنزف نزيفاً دائماً.

ولكن التعويض الوحيد الذي أحسه مقابل هذه الخسارة الجسيمة كلها هو أن شعوري بالمسؤولية على هذا النحو قد جعل جانباً من إنسانيتي ينمو. إنني أشعر شعوراً متزايداً بكرامتي. وأستطيع أن أقول إنني قد عشت في عالمي. لقد حاولت أن أعرف المزيد عما يجري في عالمي حتى وأنا واحد من ضحاياه.

أعتقد أن على كل إنسان أن يحاول تقديم اعتراف مشابه ولو أمام نفسه.

كل إنسان يستطيع التثبت مما بقي من إنسانيته بالإجابة على هذه الأسئلة:

- إلى أي مدى كنت لا تبالي بمآسي الآخرين؟! إلى أي مدى كنت تحاول أن تعرف بما يجري؟! هل تحس أنك غير مسؤول لأنك لم تعرف؟! أم تحس بأنك مسؤول لأنك لم تحاول أن تعرف.

قد يبدو من الترف التحدث عن هذه المسائل وأنتم تناقشون المجازر وترون صور الجثث. لكنني أردت الإشارة إلى المذبحة الأخرى التي تقترف ضد إنسانيتنا وضد إحساسنا الإنساني بالمسؤولية وضد ضميرنا الإنساني وحساسيتنا الإنسانية.

أيها الأصدقاء الأعزاء.

لقد قدم الأصدقاء والرفاق الآخرون وثائقهم لأنهم أرادوا أن يخاطبوا عقولكم الحكيمة. وأنا لا وثائق لدي. ولهذا فضلت أن أتوجه إلى ضمائركم التي لا تقل عن عقولكم أهمية في عملية اتخاذ قرار حكمكم العادل.

لقد أنهيت اعترافي.

لن أجيب عن أية أسئلة.

آمل أنني لم أضع الكثير من وقتكم الثمين.

وشكراً لكم.

النمور تتعلم الرسم

*** نشر هذا المقال في مجلة (الفكر المعاصر) تشرين الثاني 1974 ثم أجريت عليه بعض الإضافات والتعديلات.**

حين تقرر موقفك ضد التمييز العنصري وتقرر أنك، كتقدمي، تؤيد حركة السود في العالم، فهذا يعني أن عليك أن تعيد النظر في مجموعة من القيم الراسخة عبر التاريخ والمتسللة إلى لغتك وأمثالك الشعبية وحكاياتك ثم إلى القيم المرتبطة بالعنصرية. فالتاريخ الذي صنعه أبيض فرز قيماً بيضاء معادية للسود.

ولهذا فإن تعبيراً مثل «القلب الأسود» و«سوّد الله وجهك» و«سوّد الله ثناءك» و«ابن آدم أسود راس» واصطلاحات مثل «سوداوي» والمعاني المرادفة للون الأسود في الرسم وغير ذلك من المعاني السلبية المرتبطة باللون الأسود يجب أن تزول فوراً، وإلا كان تأييدك

للسود تأييداً سطحياً لم يصل بعد إلى أعماق وعيك وضميرك. أي أنك لم تحقق اغتسالك الثقافي من رسوبات العنصرية.

هذا يعني أن التاريخ الذي أرسى هذه القيم اللغوية والجمالية والنفسية كان تاريخاً عنصرياً. وبالتالي فإن عليك أن تعيد النظر في هذا التاريخ كله وفي حياتك كلها وموروثاتك كلها.

وما ينطبق على مسألة السود ينطبق على كل مسألة متعلقة بالمسحوقين من نساء وفلاحين وعمال وفقراء ومنبوذين.

ولنأخذ مثالاً من أحد أناشيدنا الوطنية: «لا يطيق السادة الأحرار أطواق الحديد - إن عيش الذل والإرهاق أولى بالعبيد» ولنلاحظ كلمتي «السادة الأحرار» و«العبيد» وما يليق بكل منهما.

إن هناك موروثاً ثقافياً جعلنا نردد هذا النشيد دون الاهتمام إلى هذه المسألة. وهذا الموروث طبقي وعنصري ومستمد من مجتمع الفروسية (الجاهلي والبدوي) والقائم على الرق.

هناك قول مهم مؤداه «ليس للعدالة تاريخ»، وهو يعني أن كل ما مر في تاريخ البشرية كان يرتكز إلى قيم غير عادلة. أي أن هذه القيم كانت تهدف إلى تكريس ظلم المظلومين وتسلط المتسلطين.

إنها قيم تؤكد التدني الخلقي والنفسي والإبداعي للمرأة والأسود والفلاح والفقير عموماً. وإذا كان الإقرار بهذه الحقيقة يحتاج إلى شجاعة كبيرة فإن إنكارها وإنكار هذه القيم ومقاومتها أو معارضتها أو العمل على تقويضها، على الرغم من عراقتها وتقادمها، أمر يحتاج إلى شجاعة أكبر وجرأة تفوق المألوف.

إن قيمنا الدينية والاجتماعية والثقافية، التي توارثناها، هي قيم الطبقات المستغلة التي كانت مسيطرة على الحياة السياسية والاقتصادية. ولقد قامت محاولات عديدة لمقاومتها ففشلت وكانت النتيجة هي العودة إلى إقرار هذه القيم كأمور متعارف عليها وكأمور لها قداستها ورهبتها.

ولقد صار من المتعارف عليه أيضاً النظر بمنظار غير صحيح إلى أولئك الذين حاولوا اللعب بسلم القيم هذا.

ولنورد بعض الأمثلة:

السفسطائيون مجموعة من الفلاسفة أرادوا الخروج بالفلسفة من أبراج الأساتذة وتلامذتهم الأرستقراطيين إلى الشارع العام. أي أنهم أرادوا وضع العلم بن أيدي العامة بعد أن كان وقفاً على الفلاسفة وتلامذتهم من أبناء القصور التي يمكن أن تستقبل الفلاسفة أو يمكن أن ترسل أبناءها إلى أروقة أولئك الفلاسفة. وكانت حركة السفسطائين حركة جريئة. فهم بمحاولتهم إثبات الشيء وعكسه كانوا يؤكدون على الناس ضرورة عدم القبول بأية فكرة على أنها حقيقة ثابتة. ليس هناك حقيقة ثابتة.

وإن كل فكرة قابلة للنقاش وخاضعة لأكثر من احتمال. وكان هذا الكلام ثورة في عصر الحقائق الثابتة قاومها بشدة الفلاسفة الذين يدرسون هذه الحقائق لتلامذتهم مثلما قاومتها السلطات التي تريد أن تطمئن إلى ثبات الحياة من حولها.

ويكفي القول إنهم طرحوا بحدة مسألة أن القيم من صنع الإنسان

نفسه لتحقيق التوازن في حياته وليست حقائق مقررة أو مثلاً يجب محاكاتها، كما كان الإغريق قبلهم، يقولون. وبذلك فقد سعوا لتحرير الإنسان من الأعراف والتقاليد والقوى الخارجية. كما صرحوا أن الإنسان هو الذي يصنع نفسه أيضاً ويصنع مجتمعه بما يتلاءم وحاجاته وأن المجتمع لا يقوم إلا على أساس العدالة والاحترام المتبادل. وفي المجتمع الإغريقي القائم على العبودية قالوا: «إن كل عبودية منافية للطبيعة» و«إن الآلهة جعلت الناس كلهم أحراراً. ولم تجعل الطبيعة من أحد عبداً».

والظلم الذي لحق بالسفسطائيين ظلم نموذجي. لقد سخر منهم أفلاطون سخرية مرة. ولسوء حظ العلم والبشرية فإن فلسفة أفلاطون وحوارياته الساخرة منهم هي كل ما وصلنا. لم تصلنا وجهات نظر هؤلاء الفلاسفة الشعبيين إلا كما عبر عنها أفلاطون في محاوراته. وهذا يعني أن أي حكم على هؤلاء من خلال شهادة أفلاطون عليهم - وهو خصمهم - سيكون حكماً مجحفاً. لقد أوردهم أفلاطون كما يمكن أن يورد أي خصم صورة خصومه في شهادته. وحتى في الحواريات فقد قدم وجهات نظرهم ممنتجة بالطريقة التي يستطيع فيها الرد عليهم وإيقاع الهزيمة بهم.

وإن إهمال فكر السفسطائيين والاكتفاء بالصورة التي نقلها أفلاطون عنهم، ثم تسرب كلمة السفسطة والسفسطائي بالمعنى السيئ المعروف إلى عامة الناس، الذين أراد السفسطائيون خدمتهم، لترتبط بالسخرية، دلالة أخرى على أن التاريخ الثقافي لم يصلنا صحيحاً.

وفي النصف الثاني من القرن الرابع عشر قام جون ويكليف بترجمة

الإنجيل من اللاتينية إلى الإنكليزية. ويكفي أن نشير إلى أن هذه الترجمة قد جاءت خلال اندلاع حرب المئة عام بين بريطانيا وفرنسا، وبعد اندلاع الحرب بست سنوات ربح الفلاحون معركة (كريسي) وذلك دون معونة الفرسان، انتصروا فيها بأسلحتهم المتواضعة فاكتشفوا أن نظام الفروسية ليس ضرورياً حقاً لحمايتهم، وأن حماية الفرسان لهم حماية زائفة. لقد اكتسبوا ثقة جديدة في أنفسهم. وفي الوقت نفسه انتشر ما سمي بالموت الأسود فصار الفلاحون يموتون بأعداد كبيرة. ولما عجز النبلاء والفرسان، مرة أخرى، عن حمايتهم من المرض أو عن معالجتهم ازدادت قناعة الفلاحين بضرورة استقلالهم عن الإقطاع وبدأوا يهربون من الإقطاعيات وانتشرت أفكار تدعو إلى الحرية والمساواة. وانتهى الأمر بزحف آلاف الفلاحين إلى لندن للمطالبة بحقوقهم ولكنهم واجهوا مجزرة مخيفة.

وفي هذا المناخ قام جون ويكليف بترجمة الإنجيل إلى لغة رجل الشارع فاخترق بذلك الحصار الاحتكاري الذي أقامه النبلاء ورجال الدين على المعرفة الدينية.

فقامت قيامة الكنيسة وقامت قيامة الطبقة المسيطرة. فبقاء الكتب الدينية باللاتينية كان يعني حصر المعرفة الدينية بمن يملكون الفرصة النادرة لإتقان هذه اللغة وبالتالي تعزيز مكانة هؤلاء بين الفقراء، الذي هم جهلة بالضرورة، والذين يجب أن يظلوا في حاجة إلى أولئك العارفين باللاتينية كوسيط بينهم وبين الرب الذي يحتاجون إليه كثيراً. هذا بالإضافة إلى مركبات النقص المزمنة والناجمة عن الإحساس بالجهل بالدين وباللغة والإحساس بتوفر المعرفة عند نمط محدد من

الناس. لهذا فإننا نستطيع أن نفهم سر المقاومة العنيفة التي جابهه بها البابا والمطاردة التي حدثت له بعد أن اتهم بالكفر والمروق. وعلى الرغم من أنه استطاع اللجوء إلى أصدقاء أقوياء لحمايته، إلا أنه بعد موته بنصف قرن تقريباً (44) عاماً بالضبط قام النبلاء والقساوسة بحفر قبره وإحراق عظامه وذرها في الأنهار (الأمر الذي يذكرنا بما فعله البورجوازيون بموليير بعد موته) كما أن رجال الدين قاموا بإتلاف النسخة الوحيدة من ترجمته. ولم تكن الطباعة معروفة في ذلك الحين طبعاً.

ولا يخلو تاريخ شعب من الشعوب من حوادث من هذا النوع تحمل الدلالة ذاتها من بين تواريخ هذه الشعوب تاريخنا نحن. وسأكتفي ببعض الأمثلة في كتاب «المفتاح لتعريب النحو» للمحامي محمد الكسار، وفي مجال يبدو أنه أبعد المجالات عن السياسة. وهو مجال النحو، جاء ما يلي:

من المعروف عن الأخفش الأوسط أنه كان شديد الولع باختراع أوجه لإعراب بعض الألفاظ والتراكيب لا تتفق والشائع المتداول. كما كان شديد الولع بإسباغ الغموض على تعابيره النحوية ليرغم الناس على اللجوء إليه لشرحها وإيضاحها لقاء أجر. ويقول الجاحظ للأخفش في مجلس ضمهما: يا أبا الحسن أنت أعلم الناس في فنك. فلِمَ لا تجعل كتبك كلها مفهومة؟! فإننا نفهم بعضها وأكثرها لا نفهم منه شيئاً. ويجيبه الأخفش: يا أبا عثمان. إن كتبي ليست من كتب الدين، ولو وضعتها الوضع الذي تدعوني إليه لقلت حاجة الناس إليَّ. وإنما وضعتها هكذا بقصد التكسب بها ولقد تكسبت بها فعلاً.

وإذا كان في هذه الحادثة ما يدل على رغبة شخص في حجب المعرفة عن الناس لاستثمارها فإن في الحادثة الثانية دلالة أكثر أهمية: عمد أحد النحاة في القديم ويكنى بأبي يوسف إلى وضع كتيب في النحو جعل تعلمه في متناول كل طالب له: فما كان من النحاة الآخرين إلا أن ثاروا في وجهه وجمعوا نسخ الكتاب وأحرقوها لأن صاحبه في زعمهم قد «طرح النحو على المزابل».

وفي مقدمة «كليلة ودمنة» جاء ما يلي:

قدمها بهنود بن سحوان، ويعرف بعلي بن الشاه الفارسي. ذكر فيها السبب الذي من أجله عمل بيدبا الفيلسوف الهندي رأس البراهمة لدبشليم ملك الهند كتابه الذي سماه كليلة ودمنة. وجعله على ألسن البهائم والطير، صيانة لغرضه فيه من العوام. وضنا بما ضمنه عن الطغام (الأوغاد والأرذال).

من هذه الأمثلة والكثير غيرها نستطيع أن نستنتج مجموعة من الاستنتاجات التي يمكن تعميمها على أوجهِ الثقافة كلها ومما نستنتجه:

1. إن المعرفة كانت وقفاً على طبقة معينة هي التي كانت بيدها السلطة والاقتصاد ومؤسسات الثقافة.

2. كانت لهذه المعرفة قيم وأسس تدعم تخصيصها لهذه الطبقة.

3. إن نقل المعرفة إلى الشعب كان يعني ضرب هذه القيم والقوانين أو الاصطدام بهذه الطبقة التي لم تكن تتسامح أبداً مع محاولات كهذه.

4. وبالتالي فإن أشكال المعرفة المتوارثة وصيغها وقوانينها وقيمها إن لم تكن مريبة فهي على الأقل ليست كاملة.

5. إن الطبقة المسيطرة تحارب وتتهم وتستفيد معتمدة على ما صار متعارفاً عليه ومعتمدة على قدرتها على النظر إلى القوانين الجديدة والفنون والصيغ الثقافية غير المتعارف عليها على أنها بدع.

وبالتالي فإنها أميل إلى المحافظة أو التزمُّت، ولذا فإنها عند الضرورة تضرب بقسوة على أيدي دعاة الثقافة الشعبية أو التجديد.

6. من هنا نستطيع أن نفهم معنى تواكب الهجمة الاستعمارية على تجربة الاتحاد السوفييتي الوليدة مثلاً مع الهجمة على ثقافة هذه التجربة احتوت التشكيك في إمكانية ترافق الإبداع مع النظام الاشتراكي. ولقد سئل اهرنبورغ مرة: لماذا لم يستطع النظام الاشتراكي فرز أدباء عظماء من أمثال تولستوي ودوستويفسكي؟! فأجاب: كنا مشغولين بصنع شعب عظيم من القراء.

7. ونستطيع أن نفهم لماذا أن بعض الديانات تجعل المعرفة فيها وقفاً على رجال محددين أو على الرجال دون النساء وكيف يتحول الدين من سبيل خلاص للناس إلى احتكار في أيدي الخاصة من الراسخين في العلم.

من خلال هذه المقولات التي تم استنتاجها بشيء من السرعة يمكن النظر إلى المسرح.

إن المسرح جزء من معرفة البشرية ومن وسائل نقل هذه المعرفة. ولما كان العمل المسرحي دائماً عملاً جماعياً فقد احتاج دائماً إلى المؤسسات من أجل الوصول إلى الناس. وهذه المؤسسات كانت مؤسسات رسمية بقيمها ومصادر تمويلها مما جعل المسرح يخدم

فكر الطبقات المسيطرة أو يعمل على الأقل على ألا يعارض هذا الفكر ولا يصطدم به.

إن في المسرح حواراً وصراعاً. وفي المسرح خشبة يقف عليها ممثلون ليقدموا عملاً. وهناك في الطرف الآخر الجمهور المتفرج.

من حيث المضمون كان المسرح دائماً يهدف إلى تكريس الوضع السائد في العالم أو على الأقل لم يكن المسرح يحاول التطرق إلى شرعية هذا الوضع القائم. ولذا فإن التطهير أو التفريج (Catharsis) كقيمة مرتبطة بفائدة المسرح، والتي طرحها النقد اليوناني القديم، كانت تتجلى في قدرة هذا المسرح على جعل الناس (أعني المتفرجين) جميعاً يحسون إحساساً موحداً تجاه موقف محدد. ولكي ينجح في تحقيق هذه المهمة كان لا بد له من البحث عن موضوعات اتفق عليها البشر. لا بد له من التأكيد على قيم عامة تجمع الناس على الرغم من تناقضاتهم.

وهذا يعني أن المسرح كان يحاول الحفاظ على العالم كما هو منذ أن كان المسرح في صيغة طقس احتفالي. وبالتالي فإنه كان يلقى التشجيع من المؤسسات التي تستفيد من العالم هذا بصورته القائمة. ولنتذكر أن فلاسفة اليونان الذي سخروا من السفسطائيين هم أنفسهم الذين وضعوا أسس النقد المسرحي وهم أنفسهم الذين أكدوا – ومن خلال النماذج المسرحية السائدة في عصرهم – على مسألة أن بطل المأساة، مثلاً، يجب أن يكون رجلاً عظيماً أو نبيلاً (بمعنى أنه أمير أو فارس أو إله أو ملك).

وحتى الصراع في المسرح كان صراع أفكار مجردة، إنه صراع الإنسان مع الآلهة كما في بروميثوس أو صراع الإنسان مع القدر كما في أوديب. وحتى حين يكون الصراع بين إنسانين فإن كلاً منهما يمثل فكرة مجردة: إنه صراع بين الخير والشر أو بين العاطفة والواجب أو بين العقل والعاطفة إلى آخره.

هذا التراث من المسرح انطلق كله من محاولة الإبقاء على العالم كما هو. وفي الحد الأقصى لجهوده واقترابه من أعماق العالم حاول أن يفسر هذا العالم (وعلى الأغلب اكتفى بتفسير الطبيعة البشرية دون التطرق إلى القوانين التي تحكم علاقات البشر). فظهرت حركة العالم أو البشر على أنها صراع طبائع بدل أن تظهر على حقيقتها وهي صراع المصالح.

وكما أن المرأة التي تبحث عن التحرر الجاد تستطيع أن ترى شكسبير العظيم قيمة معادية لها من خلال مسرحية «ترويض الشرسة» مثلاً. كذلك فإن الفقراء الذين يبحثون عن مصلحتهم وعن مكان لهم سيجدون في شكسبير ذاته ممثلاً للطبقة الأرستقراطية وأفكارها التي كانت تنظر باحتقار إلى عامة الناس. الأمر الذي جعله لا يظهر العامة في مسرحياته إلا على شكل مهرجين (Clowns). وهنا لا بد من إيضاح تصنيف رموز التراث الإنساني ومن بينها شكسبير. هذا التصنيف الطبقي لا يهدف إلى إلغاء قيمتها أو الادعاء بضحالة إبداعها. على العكس تماماً. إن هذا التراث ما كان له أن يستمر هذا الاستمرار لولا أنه اعتمد على طاقات هائلة بهذا الحجم وبهذه الفاعلية.

ولقد تحققت تطورات وإنجازات مهمة في ذلك الماضي إلا أنها

غير كافية أو أنها ساعدت على صرف الانتباه عن الطريق المستقيم. فالقول، مثلاً، إن الميول الفردية في الفكر البورجوازي ساعدت على اكتشاف وتطوير علم النفس والعلاج النفسي، وهما إنجازان مهمان وخطيران لم يعد في وسع أحد تجاهلهما أو الاستغناء عن معطياتهما، لا ينفي القول إنهما لا يمكن أن يغنيا عن علم الاجتماع وعن علم الاقتصاد.

وكذلك فإن في الأهرامات المصرية جمالاً أخاذاً وإعجازاً في فن العمارة ما تزال جوانب منه عصية على البشر حتى الآن. إلا أن هذا لا يعني أن ننسى أن هذه الأهرامات نتاج عصر الحكم المطلق أو أنها ليست إلا قبوراً بنيت اعتماداً على الإيمان بخلود الملوك وإمكانية عودتهم، ولذا فإنها احتوت على ثرواتهم ولذائذهم. أي أن الأهرامات ذات القيمة الإبداعية المذهبة قبور تشرح لنا واقعاً آخر يذكرنا بالكيفية التي يمكن أن تؤمن لها المادة والجهد البشري في ظل الحكم المطلق. بمعنى: إلى أي حد يحق لي وأنا أتأمل إعجاز الأهرامات أن أتذكر الكيفية التي كان يساق فيها عشرات الآلاف من البشر وطوال عشرات السنين لبناء عدد من القبور؟!

إنني أمتلك هذا الحق قطعاً. وأنا حين أمارس هذا الحق على الأهرامات أو على شكسبير فإنني أقوم بعملية إعادة نظر لا بعملية هدم، على الرغم من أن غايتي الحقيقية هي الهدم. وسأوضح هذه الغاية الآن. إنني معادٍ لنظام الرق والسخرة والحكم المطلق حتى لو قدم لي إعجازاً مثل الأهرامات. ولو أن النظام كان عادلاً لما كنا خسرنا

الأهرامات بل نحن لا نعرف ما الذي كان يمكن أن يقدمه لنا الجهد البشري للمجتمع من إبداع آخر كان سيقوم على أسس مختلفة.

إننا نريد تغيير هذا العالم. ولذلك فإننا، كاستراتيجية، لا بد لنا من الاعتراف بأننا نطمح إلى نسف مؤسساته وتقويض الأسس التي تقوم عليها هذه المؤسسات، إن جيرمان غرير، الكاتبة المعاصرة، تقول في مقدمة كتابها «الأنثى المخصية» (ترجم مؤخراً إلى العربية بعنوان الأنثى المدجنة): «إن معارضي الحركة المطالبة بحقوق المرأة يندبون لأن تحرير المرأة سيعني، كما سيقولون، القضاء على الزواج والدولة»، ثم تضيف قائلة: «إننا نرى أن معارضي حركة المرأة على حق» وهي تعني أن الرؤية الجذرية لتحرر المرأة لا يمكن لها إلا أن تعترف بوضوح بأن التحرير الحقيقي للمرأة لا بد أن يعني تهديم العالم الذي قام على اضطهادها لإنشاء عالم بديل تكون فيه شريكة. إنه يعني القضاء على الزواج والأخلاق والدولة وتقويض المفاهيم التقليدية للشرف والأمومة والحقوق الزوجية لأنها مؤسسات ومفاهيم وتشريعات قامت أصلاً على أساس دونية المرأة واضطهادها: «أي أن الهدف الأساسي تهديم سلم القيم والقوانين والمؤسسات المعتمدة على هذه القيم والقوانين».

يا للهول!

كيف سيكون الأمر إذاً حين يتنطع المرء لمسؤولية تحرير الفقراء والمضطهدين والشعوب والسود والنساء و...؟! وإذا كانت حركة تحرير المرأة وحدها قد استطاعت، حتى الآن، أن تعيد النظر في علم

النفس والبيولوجيا وعلم الاجتماع والأخلاق وعلم الجمال فما الذي يمكن أن يفعله المرء لتحقيق العدل الكامل للبشر؟!

هذا يعني ببساطة أن عليه أن يغير العالم. وهي مسؤولية جسيمة فعلاً لكنها هدف حق. وحين يقوم المثقف المتبني لهذه الأفكار بخلق أعمال فنية تخدم هذه الأفكار لا بد له من التحرر من الضغط الذي تمارسه عليه القيم الثقافية التي كانت تخدم أعداءه أو التي كان أعداؤه قد خلقوها، والتي اكتسبت بالتقادم هالة من الرهبة والقداسة حتى عند ضحاياها.

ونعود لنضرب مثالاً في المسرح:

إننا نعرف، ضمن الحدود العامة، ما نعنيه جميعاً بقولنا «المسرح السياسي»، ويمكن تقديم تعريف أولي قابل للتطوير بأنه المسرح الذي يطرح مقولات سياسية أو يعالج أوضاعاً سياسية. وإذا كان من الممكن أن نعيد النظر في تاريخ المسرح من خلال منظور سياسي فإنه لا بد من الاعتراف بأن المسرح السياسي بصيغته الواضحة مرتبط بنشاط الفكر التحرري والحركات التحررية الذي ساد العالم في القرنين الأخيرين. وكما أنه يمكن القول إن الثورة الصناعية الأولى هي التي أفرزت الحركة الرومانسية من خلال معاناة أبناء الفلاحين الذين هجروا قراهم ليعملوا في المدن ويعيشوا فيها ومن خلال ضيقهم بازدحام مجتمع المدينة وآلية الحياة فيها وحنينهم إلى قراهم وطبيعتهم الجميلة، وكما يمكن القول إن أدب الرحلات الخيالية ارتبط بالاكتشافات الجغرافية الأولى وإن التطور العلمي هو الذي فرز أدب القصص العلمية (Science

Fiction)، كذلك فإنه يمكن القول إن ظهور المستعمرات على المسرح الدولي كدول مستقلة أو مقاتلة من أجل استقلالها وانطلاق حركة التحرر الاجتماعي، مع تطور أجهزة القمع الوحشية في أيدي المستعمرين والطغاة إضافة إلى الأزمات الاقتصادية التي عانت منها البلدان الرأسمالية، هذا الوضع المتفجر هو الذي أيقظ إحساساً جديداً لدى الكتاب أو قدم كتاباً جدداً من أبناء المستعمرات وأبناء الفقراء أو المتعاطفين معهم راحوا يسيسون كل شيء.

ولم نعد نكتفي بنظريات سياسية لإعادة النظر في التراث المسرحي بل دخلت السياسة ذاتها موضوعاً في المسرح. والسياسة، هنا، بمعنى (الكشف عما يمكن أن ينظم حياة الناس على أسس معقولة ومقبولة يلغي منها كل تسلط لإنسان على آخر). (كما تقول كيت ميليه في كتاب «Sexual Politics») ولما كان التسلط موجوداً كحقيقة قائمة في تسلط رجل على امرأة وسيد على عبد وإقطاعي على فلاح ورب عمل على عامل وأبيض على أسود ورجل دين على رعية وجندي على مدني وابن دولة متقدمة على ابن دولة متخلفة، فإن البحث عن العدالة كان يعني نقد هذه الصورة ومحاولة تغييرها. وهذا هو العمل السياسي. والأدب الذي ينطلق من هذه الرغبة والطموح هو الأدب السياسي.

والمسرح السياسي يحاول أن يقدم العون في هذه المهمة. إن لكل شيء بعده السياسي. وإذا شئنا أن نقدم للناس مسرحاً سياسياً فإن علينا أن نكشف لهم عن البعد السياسي في حياتهم.

ولكن لا بد من الاعتراف بأن للفنون السياسية سمعة سيئة لحقت بها من طرفين:

الطرف الأول: أخصام السياسة في الفن، وهم فنانو البرجوازية أو الفنانون المستلبون بضغط القيم الثقافية البورجوازية، وهؤلاء يلحون دائماً على ضرورة فصل الفنون عن الهموم الإنسانية وعلى أن وظيفة الفن هي فقط التسلية والإمتاع. وهؤلاء على الرغم من الكراهية التي يبدونها للسياسة، وعلى الرغم من أن السياسة لا تدخل كموضوع مباشر في أعمالهم دائماً، إلا أنهم ينطلقون من موقف سياسي ليس من الصعب تبينه. ويقول لوناشارسكي في مقال له عن غوركي بعنوان «الكاتب والسياسي» نشر عام 1931: «نعرف - نحن الماركسيين - أن هؤلاء الكتّاب الذين لا تبدو في أعمالهم أية أبعاد سياسية حتى لو نظر إليها بالمجهر، هم في الحقيقة سياسيون. وهم، أحياناً، يعون ذلك بأنفسهم ويعون الحاجة إلى تسلية الناس بالهراء والتفاهة الملونة وبالمرح المسلي هادفين بالدرجة الأولى إلى تحويل الناس عن السياسة الجادة وعن طرح الأسئلة الجدية التي تفرضها الحياة عليهم».

وأخصام السياسة هؤلاء يشكلون حصاراً خانقاً وخاصة حين توائمهم الفرصة ويجدون أجهزة كاملة وقوية تخدمهم وتروج لأعمالهم وتقدم تفاهات مسلية أخرى. ومن هنا نستطيع أن نفهم البعد السياسي لرواج الأدب البوليسي والأدب الإباحي والفنون الاستعراضية الضحلة والتكريس المثير للرياضات التي صار اسمها شعبية.

والطرف الثاني: الذي تسبب في إلحاق السمعة السيئة بالفنون السياسية يتمثل في بعض دعاة السياسة في الفن ممن لا يؤمنون بها إيماناً حقيقياً بل يقدمونها كتقليعة، أو أنهم يؤمنون بها ولكن تنقصهم الموهبة والإبداع فكانت النتيجة تقديم فن شعائري ضحل ساعد

أعداء السياسة على الاستشهاد به للتدليل على أن السياسة قتل للفن أو تسطيح له، وللأسف الشديد فإن في كل عصر نقاداً تقدميين مسلحين بأكثر الأفكار التقدمية تطرفاً يساهمون في الترويج لهذا الفن الضحل ويساهمون في الوقت نفسه في تطويق الفنون الإبداعية الأصلية.

وهنا لا بد من إشارة معترضة لإزالة بعض الالتباس. إن الثوريين الذين ينطلقون من الرغبة في تغيير واقع الجماهير إنما ينطلقون من رؤية صحيحة هي أن هذا الواقع ظالم ورديء ولا إنساني، وهذه السلبيات في واقع الجماهير تنطبق على حياة الجماهير كلها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وبالتأكيد الثقافية. وإن الاهتمام بالإنسان الفقير الذي لم يستطع أن يتعلم يجب أن يعني محو أميته مثلاً وهذا يتطلب محاربة القيم التي تمنعه من التعليم، قيم من نوع أن العلم كفر أو «بعد الكبرة جبة حمرة»...الخ. والمنافقون فقط هم الذين ينطلقون من أن أمية هذا الإنسان أمر واقع يجب الحفاظ عليه والانطلاق منه. لهذا ليس مهماً القول إن هذا الفن تفهمه الجماهير وهذا الفن لا تفهمه الجماهير لأن الجماهير في وضع غير صحي. إن الجماهير نفسها التي قد لا تفهم الشعر حن تقرأه هي ذاتها الجماهير التي لا تفهم «رأس المال» إن قرأته وهي ذاتها المحاصرة بقيم العلاقات الاستغلالية وبشروط العمل الاستغلالي وهي ذاتها المحاطة بالخرافة وبأدوات العمل البدائية وبالقيم التي تخدم طبقة المستغلين وحدها. والعمل الثوري هو التخطيط الفعال للخلاص من هذه الشروط كلها وإلا ما ضرورة الثورة؟!

الفن السياسي المطلوب هو ذلك الفن الذي يهتم بهموم الإنسان

في العالم ويحاول مساعدته على تخطي هذه الهموم والخلاص منها لا بالهرب منها أو القفز فوقها بل بالصراع مع أسبابها ومواجهة هذه الأسباب للقضاء عليها. وللتوضيح نتذكر أن الفن البورجوازي قد يقدم أحياناً مشاهد من الفقر ولكنه لا يعالج الفقر بل يحوله إلى موضوع لإثارة قيمة سلبية أو إيجابية، كرم الغني أو بخله - الشفقة أو القسوة، ويشرح لنا سارتر مثلاً مشابهاً فيقول: عندما حولت قصة «كوخ العم توم» إلى مسرحية ومثلت على خشبة المسرح في منتصف القرن الماضي بلغ من تأثيرها أنها أسالت عبرات أشخاص هم أنصار الرق. لقد شعر هؤلاء بالحنان والشفقة ولكن هذا الشعور لم يدم إلا فترة العرض فقط. فلما خرجوا منه ظلوا على ما هم عليه من قبل بعاداتهم وأخلاقهم وآرائهم عن الزنوج والسود.

وإذا عدنا إلى المسرح قلنا إن الصراع، الذي يجب أن يتوفر في أي عمل مسرحي، لم يعد، في المسرح السياسي، صراعاً بين أفكار مجردة، بل هو صراع بين إنسان وإنسان. وهو ليس صراعاً ناجماً عن طبيعة شريرة وطبيعة خيرة بل عن رؤية واضحة للظروف المحيطة بكل منهما. ولهذا فإنه لم يعد من الضروري دائماً أن نقدم الرأسمالي أو الإقطاعي أو جندي الاحتلال بصورة كاريكاتيرية كريهة، فنحن لا نقف ضده بسبب صفاته الشخصية كالبخل والجشع أو السكر أو الاعتداء على النساء، نحن نقف ضده حتى حين يبدو، كشخص، لطيفاً ورحيماً. إننا نقف ضده بسبب وضعه وعلاقته بنا: علاقة الاستغلال والاضطهاد والقمع بكافة وجوهها. والحقيقة إننا يجب أن نحذر من التأثير السلبي للمسرح الذي يقدم لنا الخصم مؤكداً على صفاته الشخصية السيئة

لأن هذا سيبعدنا، كجمهور، عن الاهتمام بالعلاقة الحقيقية مع هذا الخصم. ولنتذكر العديد من الأفلام السينمائية التي تقدم لنا رب العمل أو الإقطاعي فظاً وكريهاً وشرساً وكيف تتأزم علاقته بالناس ثم كيف تنفرج الأزمة بزوال الشخص لسبب من الأسباب وحلول ابنه اللطيف محله فيتزوج ابن رب العمل، على الأغلب، من العاملة الفقيرة أو يتزوج ابن الإقطاعي من الفلاحة الجميلة وتنتهي الأزمة.

الفن السياسي، باختصار، هو تعبير الطبقة المسحوقة عن نفسها وهي تحاول أن تخرق جدران الصمت المضروبة حولها وحول وضعها. ومقابل المقولة البورجوازية التي عبر عنها بيير أجيه كوشار «يساعدنا المسرح، شأنه شأن سائر الفنون الأخرى، على احتمال العالم كما هو»، يبين لنا بريخت بالمقابل «إن الحياة سيئة كما هي وستظل سيئة طالما كان هناك من يمارس الضغط على الآخرين» وبالتالي فإننا يجب ألا نحتملها كما هي وألا نورط أحداً بقبولها كما هي، ولهذا يعلن تشيخوف قائلاً: «إن كل ما أردت قوله هو: انظروا إلى أنفسكم وانظروا إلى حياتكم كم هي سيئة وموحشة!».

من هنا تتحدد أهم مواصفات المسرح السياسي: إنه يريد أن يثير في الناس رفض الأمر الواقع وأن يساعدهم على اكتشاف مساوئ الأوضاع السائدة من حولهم.

وهذا يجعل المسرح السياسي مسرح فضح وتحريض ضد العالم كما هو الآن وهو موجه بالدرجة الأولى إلى أولئك المتضررين من العالم كما هو الآن وبالتالي فإنه، ولا بد، سيصطدم بأولئك المستفيدين من العالم كما هو الآن.

وهذا يعني أن المسرح لم يعد يهمه توحد الجمهور وانسجامه بل هو يهدف إلى تحقيق الانقسام بين الجمهور وإلى إثارة أحقاد قسم منه على القسم الآخر، فالمسرحية موقف مع قسم من الجمهور ضد قسم آخر ويجب أن يكون هذا واضحاً.

وهنا ندخل في علاقة المسرح، أو الفن عامة، بالجمهور:

يقول هنري ليسنغ في مقدمة كتابه «مسرح شوارع حرب العصابات» (Guerella Street Theatre): «إن تقسيم العمل في المجتمع اليوناني قد وضع حداً للمسرحية الاحتفالية للمهرجانات العامة وأكد ظهور المسرحية التي يقدمها محترفون يستهلكها الجمهور. والنتيجة المعاصرة لهذا التطور هي صناعة المسرح التي يديرها رجال أعمال ينتجون سلعتهم ويقدمونها للبيع لجمهور مجهول الهوية. الرابطة الوحيدة بينهم وبين الجمهور هي العملة المدفوعة ثمناً للبطاقة».

يكشف لنا هذا التحليل العظيم عن دخول المسرح عالم الصناعة والتصنيع والاستهلاك. إن هناك أصواتاً تقدمية تعلو الآن لتدافع عن الإنسان أمام الصناعة المتطورة التي تزور الإنسان من خلال خلق حاجيات ثانوية لديه غير حاجياته الأساسية وتدفعه إلى تلبية هذه الحاجيات الثانوية من أجل استهلاك فائض الإنتاج في هذه الصناعة. وهذه الأصوات تنادي بأنه يجب أن تنتج المصانع ما يحتاج إليه الإنسان بدل إجبار الإنسان على استهلاك أي إنتاج تقدمه هذه المصانع. كذلك فإن فنية المسرح (أو صناعة المسرح) يجب أن تخضع للمقولة ذاتها. والسؤال الذي نواجهه في هذا المجال هو: هل يبقى الجمهور

مستهلكاً سلبياً لأي شيء تنتجه المسارح؟ أم أن على المسارح أن تقدم ما يحتاج إليه الجمهور؟! وبمجرد طرح السؤال نكون قد امتلكنا الجرأة على اختراق هالة القدسية التي يحيط بها البورجوازيون فنونهم ليجعلونا ننسى عوامل الربح والاستهلاك والغش والإلهاء القائمة في صناعتهم الفنية.

لقد تطور المسرح على أيدي البورجوازيين وصارت له تقاليده وصالاته ومواصفاته المتعارف عليها ولكنه كأية صناعة أخرى سيستولي عليها الفقراء ليستخدموها لصالحهم أو ليعيدوها إلى وظيفتها الحقيقية في خدمة الناس. وهذا الاستيلاء سيضطرهم إلى تغيير بعض مواصفاتها وإلغاء بعض تعقيداتها.

المشكلة الأولى التي تبدو في هذه المرحلة الانتقالية هي أن الجمهور الذي يتضامن معه فنان المسرح السياسي غير موجود في الصالة. الجمهور الموجود في الصالة هو جمهور البورجوازيين والطبقة الوسطى (أي الذين يملكون ثمن البطاقة). إنه الجمهور الخصم، يجب أن يذهب المسرح إلى جمهوره في المرحلة الأولى. حين لا يفعل ذلك يجب أن يعي هذه المسألة وهي أنه يتعامل مع الجمهور الخصم. ووعي هذه المسألة هو الذي يجعل المسرح السياسي في بدايته استفزازياً ويجعله يحمل شحنة كبيرة من العداء أو الاحتقار للجمهور. إن المسرح السياسي الذي حمل مصالح الفقراء ولا يذهب إليهم يبدأ من المؤسسات التي أقامتها البورجوازية، ولذلك فإنه يبدأ برفض هذه المؤسسات وبخرق تقاليدها واحتقار رموزها مما يجعله يتعامل مع الجمهور بنوع من الفظاظة.

فهذا المسرح لم يعد، كما كان المسرح الكلاسيكي البورجوازي، معنياً بتوحيد الجمهور أمام عاطفة موحدة كالحزن أو الإعجاب أو التعاطف، بل هو مسرح معني بتأليب قسم من الجمهور ضد قسم آخر، أو تأليب الجمهور على من هم خارج الصالة، وإذا كان الجمهور هو الجمهور البورجوازي فالمسرح معني بقول الرأي الحقيقي في هؤلاء البورجوازيين، وبينما هو يقول هذا الرأي، الذي لا بد من أن يكون جارحاً لجمهوره، يقوم فنياً، بخرق الأساليب التي عهدها هذا الجمهور الناعم في المسرح.

يقول تيوفيل جوتيه معلقاً على هذه الظاهرة: «إن كتاب المسرح قد عقدوا العزم على أن يثيروا الرعب في البورجوازيين الناعمين الصلع».

ويسميهم إبسن «هؤلاء الخنازير المكتنزون»، ويلخص روبرت بروشتاين هذه المرحلة بقوله: «هكذا تصبح الأغلبية اللبرالية، المتماسكة اللعينة الخصم الرئيس لكاتب المسرح، ولما كانت هذه الأغلبية هي التي تكوّن رواد المسرح إذا بالمتفرج يجد نفسه هدفاً لهجوم سواء أجاء الهجوم عليه من خشبة المسرح مباشرة أو ممثلاً على خشبة المسرح كشخص يدعو إلى السخرية». وبهذا لم يعد الكاتب المسرحي هو الناطق بلسان المتفرجين ولا الشخص الذي يقدم لهم المتعة لقاء أجر وإنما أصبح خصماً لهم. فهو يجعلهم يعلمون، كما جعلهم برنارد شو يعلمون في مقدمة مسرحياته الأولى، إن «هجماتي موجهة إليهم أنفسهم وليس إلى شخصياتي المسرحية»، وبهذا المعنى أيضاً يقول بيتر بروك أنه أراد من مسرحية (U.S) نحن،

أو الولايات المتحدة «أن يصل إلى اللحظة التي يصمت فيها الممثل أو الجمهور لحظة ينظرون هم وفيتنام كل في وجه الآخر» وحين عرضت مسرحية الزنوج لجان جينيه على الجمهور العنصري الأبيض وصف سارتر تأثيرها بقوله: «مسرحية الزنوج هي ببساطة قداس أسود، وتأثيرها على المتفرجين هو دون ريب الشعور بالضيق. ويعلن أحد أشخاص المسرحية: سيحملنا التهذيب الذي تعلمناه منكم على أن نجعل كل تواصل مستحيلاً. والمسافة التي تفصل بيننا منذ البدء سنعمل على توسيعها بمظاهر ترفنا وسلوكنا المصطنع ووقاحتنا. فنحن أيضاً ممثلون. ويضيف سارتر: «لقد أتاح التوحيد بين المسرح والاحتفال الطقسي عن طريق الممثلين السود فرصة لجان جينيه لكي يبني مسرحية يكمن معناها العميق في نفي الذين يصغون إليها».

هذا الموقف الناجم عن التناقص الناتج عن تبني المسرح لوظيفته الجديدة مع احتفاظه بمكانه وجمهوره ووسائله القديمة. إنه يخدم مصلحة أناس غير موجودين في الصالة - لأنهم لا يملكون ثمن البطاقة أو لم يحسوا بالاكتفاء في حياتهم إلى الحد الذي يجعلهم يهتمون بالفن - المسرح السياسي يصبح هنا صوت الفقراء في قاعة الأغنياء. إنه لا يملك إلا الشغب الذي قد يبلغ حد شتمهم أو البصاق في وجوههم.

وما ينطبق على المسرح ينطبق طبعاً على الفنون والنشاطات الثقافية الأخرى. فالجمهور الذي لا يستطيع الذهاب إلى المسرح أو الذي لا يهتم بالذهاب هو نفسه الجمهور الذي لا يستطيع أن يقرأ الشعر أو لا يهتم أن يقرأ، ولذا فإن الشاعر الرومانتيكي مثلاً وجد نفسه في مطلع

القرن التاسع عشر أمام جمهور خاص هو أبناء الطبقة الوسطى النامية. وهذا الجمهور مع ظهور مسألة تسويق الكتاب وما يفرضه التسويق من شروط وضغوط هو جمهور استهلاكي. وبدأ الشعراء يعبرون عن ضيقهم بهذا الجمهور الاستهلاكي الذي يريد أن يستهلك الثقافة كجزء من وضعه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الجديد مثلما يستهلك السلعة وجهود الطبعة العاملة. ويقول كيتس: ليس لدي أدنى شعور بالتواضع تجاه الجمهور.

ويقول شيلي: لا نقبل أية نصيحة من ساذج أن الزمن كفيل بقلب حكم الجمهور السخيف.

لقد حدث هذا التصادم بين الفنان وبين ما يسمى بالجمهور حين ظهرت الشروط الجديدة المحيطة بالفنان والتي جعلت عمله - كما يقول آدم سميث: (يشترى بالطريقة ذاتها التي تشترى بها الأحذية أو الجوارب من أولئك الذين كان عملهم أن يصنعوا ويعدوا للسوق ذلك النوع من السلع). ولعل هذا ما يساعدنا على فهم الأسباب التي تجعل نوعاً معيناً من الفنون رائجاً في فترة كالرواية أو المسرح مثلاً.

يقول سيراجرتون بريد جيز في سيرته الذاتية في الربع الأول من القرن التاسع عشر: إنه لشر لعين أن الأدب قد أصبح تجارة في أوروبا كلها. لم يبلغ أي شيء هذا المدى من تغذية الذوق الفاسد وإعطاء الجاهل سلطة على المثقف.

لقد وقع الفنان في الفخ. ففي حين يبحث هو بطبيعته عن جمهور يتلقى منه إبداعه الفني قامت تجارة السوق باستغلال هذه الخاصية

وبحثت عن السوق بدلاً من الجمهور فحولت الجمهور إلى سوق استهلاكية. صارت تطالب الكاتب بالخضوع لمتطلبات السوق ضاغطة عليه باسم الجمهور والجماهيرية. هنا نفهم كيف يصطدم الفنان بشروط المؤسسة وكيف يؤكد على خاصية الفن وإبداعه وكيف يمكن أن يتوجه بالشتم للجمهور الذي هو ليس إلا الطبقة الوسطى المستهلكة. إن الفنان الرومانتيكي صار رومانتيكياً مع ظهور الصناعة كما قلنا وظروف الاستغلال الوحشية للعمال وهجرة أبناء الريف إلى المدن فولدت ذلك التوق للعودة إلى الريف والطبيعة تلك الكراهية للآلية في مجتمع المدينة. هذه الأفكار كانت تأتي من ملاحظة حياة الطبقة العاملة بشكل خاص، لكنها يجب في شروط السوق أن تشذب وتعلب لكي تسوق للطبقة الوسطى المستهلكة، تماماً كما يمكن لبرجوازي أن يشتري اليوم طبقاً من القش من بيوت الفلاحين ليعلقه في صالونه.

هذه مرحلة انتقالية لا بد منها إلى أن ينجح الكاتب أو المسرح في خلع جمهوره القديم عنه والتوجه إلى جمهور آخر له مصلحة أخرى في المسرح والثقافة إجمالاً الجمهور الذي يفترض أن الكاتب يضع نفسه مقاتلاً معه.

يقول بامبر جاكسون: «كان الكتّاب فيما مضى يحثون الناس على أن يكونوا إنسانيين. أما وقد هبط الفقر والبطالة بالملايين إلى مستوى معيشة الحيوان فقد كان المفروض أنهم بشر وإنما المطلوب أن تحثهم على العمل».

إذاً يبدأ الأمر بأن يحثهم المسرح على العمل. ولكن ليس بمنطق

التعالي الذي يحمله القول السابق بل بمنطق العمل على تغيير هذه الظروف التي تهبط بالملايين إلى مستوى معيشة الحيوان وهي المهمة الأولى للمسرح الذي يجد جمهوره. وهكذا تغيرت لهجة المسرح من احتقار الجمهور إلى الشكل التالي:

مارا: وإذا ما قيل إن الأوضاع قد تحسنت بالفعل وحتى إذا ما تصورتم أن الأزمة قد اختفت لأنها مغطاة، وإذا ما كسبتم بعض المال وتمكنتم من شراء بعض الأشياء التي يبيعها لكم رجال الصناعة وإذا ما تخيلتم أن الرخاء على الأبواب فإن ذلك كله مجرد وهم ابتكره هؤلاء الذين ما زالوا يملكون أكثر مما تملكون. لا تصدقوهم عندما يربتون على أكتافكم بلطف ويقولون: إن الفوارق القائمة لا تستحق مجرد الكلام وأنه ليس هناك مبرر للنزاع، لأنهم عندئذ يتربعون هناك على القمة في قلاعهم المصنوعة من المرمر الصلب حيث يسرقون العالم تحت شعار نشر الحضارة. خذوا حذركم فبمجرد أن يحلو لهم المزاج سيرسلونكم إلى الحروب دفاعاً عن كنوزهم وبأسلحتهم التي تزداد قوة وتدميراً بفضل التطور المذهل للعلم المأجور حتى تتمزق جموعكم أشلاء.

هذه العبارة مأخوذة من مسرحية «مارا - ساد» لبيترفايس، وهي ليست عبارة موجهة من شخصية إلى أخرى في المسرحية ولا إلى كل الشخصيات. إنها موجهة إلى جمهور الصالة. وهذا الجمهور تتضح هويته من بعض العبارات مثل «يملكون أكثر مما تملكون» إن الجمهور هنا هو أولئك الذين لا يملكون. والمسرحية تهدف إلى شحن هذا

الجمهور ضد مضطهديه وخادعيه وسارقيه مجازفة بأن يتهمها أعداء السياسة الذين هم أعداء الشعب بأنها مباشرة أو خطابية.

هو إذاً، مسرح تحريض على الفعل ومسرح تعميق للوعي، إنه ليس مسرح تنفيس عن الكبت والقهر لأنه ليس المسرح الذي يقدم المشاكل محلولة على الخشبة فيعطي الجمهور حماساً وانطباعاً خاطئين يوحيان لهم بأن المشكلة في حياتهم أيضاً قد حلت. إنه المسرح الذي يخرج منه المتفرج مشحوناً بالرغبة في فعل شيء لتغيير الأوضاع المجحفة في هذا العالم بدل تبرئة الذمة بالبكاء كما فعل عنصريو كوخ العم توم.

لكن أين نجد هذا الجمهور؟ لكي نخدم الفقراء والفلاحين وأبناء المخيمات وعمال المدن. لا يجوز أن نحس بالاكتفاء لمجرد أننا نتحدث عنهم في الصالات الفخمة أو في النوادي الثقافية. فهم، ببساطة، غير موجودين فيها. لكي تخدمهم يجب عليك أن تتخلى عن عشرات التفاصيل التي كانت تعطيك في المسرح الفني قيماً فنية. الأمر الذي يفرض عليك تغييرات أساسية في شكل المسرحية وحوارها وديكورها وإكسسوارها، وهنا ستحتاج إلى شجاعة فائقة لأنك ستخالف العرف الفني الذي وضعه البرجوازيون وسربوه حتى إلى أذهان المثقفين بين الفقراء.

ولنلاحظ، قبل أن نغادر هذه النقطة، أن المسرح السياسي الثوري لا يهدف إلى تغيير شكل المسرحية كغاية لأن له وجهة نظر شكلية في الفن المسرحي، بل إنه يجد نفسه مضطراً إلى هذا التغيير طالما أنه قد غير جمهوره ووظيفته. إنه المسرح الفقير المتمثل في مسرح الرصيف ومسرح المقهى والمسرح الجوال ومسرح الصحف الحية. مسرح

يبدأ مع الناس من مواقعهم حتى ينتقل معهم إلى احتلال المؤسسات الثقافية وتحويلها كلها لخدمتهم وفي الوقت الذي يجازف فيه المسرح بهذا البهاء المتوفر في الصالات الفخمة فإنه يغير من مادته. إننا لن نرى في هذه المسارح الفقيرة فلاحاً غبياً يضحكنا لأنه لا يحسن التصرف في المدينة الكبيرة والمطاعم الفخمة والسهرات الهادئة بل قد نجد بورجوازياً مضحكاً لأنه لا يتقن التمييز بين الحمار والثور أو بين الحجارة والبطاطا.

إنها الثقافة البديلة يطرحها المثقف البديل للجمهور البديل، ولقد اكتشف هذه الحقيقة كثيرون الآن وأستشهد ببيان أصدره عام 1974 عدد من الشباب في بريطانيا شرحوا فيه موقفهم من الفن ومن المسرح وفيه قرار مشابه بإعادة النظر في الفن من جذوره، «ذلك لأن الفن الذي عرفناه حتى الآن ليس (على حد قولهم) إلا الرأسمالية في محاولة منها للظهور جميلة».

إعادة نظر في كل شيء. الأمر شبيه بالحكاية الأفريقية التي حكاها المناضل الافريقي اميلكار كابرال. والحكاية تقول أن لوحة فنية تمثل صياداً يتنكب بندقيته ويضع رجله على جثة نمر مقتول عرضت هذه اللوحة على مجموعة من النمور فقال أحدها: آخ، لو أن النمور تتقن الرسم!

إن الفقراء يغيرون الصورة من أساسها لأنهم ينظرون إليها من موقع آخر ومن زاوية أخرى. والنمور بدأت تذهب إلى المدارس لتأخذ، حتى العلم البورجوازي، وتوظفه لصالحها وبدأت تتعلم الرسم وتتعلم المطالبة بحقوقها دون أن تفقد قدرتها على الافتراس.

ولا شك في أن اللوحات التي ستقدمها النمور ستغير الكثير ليس من موضوعات الفن بل من مقاييسه. فالرسم بالمخالب يختلف عن الرسم بالفرشاة الناعمة. الرسم بالفرشاة مقولة فنية طرحها الصيادون وليس النمور ملزمين بها أو بالقيم الناجمة عنها.

ويجب ألا تفاجئنا موجات الاحتجاج وصرخات الاستنجاد للحفاظ على ما يسمونه بالقيم. فيوم كانوا يطاردون النمور في الغابات لم يكونوا يفهمون زئيرها أو توجعها، ولم يكن يهمهم إلا تطوير أسلحتهم لزيادة قدرتها على الفتك بالنمور.

ممدوح عدوان (1941-2004)

كاتب سوري.

صدر له نحو تسعين كتاباً في الشعر والمسرح والرواية والنثر والترجمات الأدبية والنقدية، إضافةً إلى كتابته العديد من المسلسلات التلفزيونية، والمقالات الصحفية.

حمل إجازة في اللغة الإنكليزية من جامعة دمشق 1966، وعمل في الصحافة منذ 1964. درَّس مادة الكتابة المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق منذ عام 1992.

تمّت استضافته ككاتب زائر في العديد من المؤسسات الأدبية العالمية، كما كُرِّم ونال عدداً من الجوائز في دول عربية عديدة.

كان لدى الإنسان حلم جميل حول نفسه، وكان يصبو إلى السمو على شرطه الإنساني. ولكن تتالي الظروف فتح في هذا الحلم، جرحاً، وبدأ الحلم ينزف ويضمحل. وراح يتخذ، مع ضموره، أشكالاً وتسميات بين حين وآخر ينتبه الإنسان إلى خسارته الفاجعة، هذه، فيدرك أنه صار يجهد لمنع نفسه من الانحدار عن مستواه الإنساني إلى مستوى الحيوان، وحين يقاوم تتخذ مقاومته شكلاً من أشكال الجنون، وفي هذا الكتاب محاولة لتلمس شيء من هذا النزيف وفي إطار التعبير الإبداعي بشكل خاص.

ولعل هذه (المقدمات) أن تكون (مقدمة) للبحث، أو أبحاث، أكثر شمولاً، ولكننا الآن في مرحلة الدفاع عن حقنا في الجنون.

ممدوح عدوان


ISBN 978-9933-9119-0-4
9 789933 911904


دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع